HANS ROBERT JAUSS

EXPERIENCIA ESTETICA Y HERMENEUTICA LITERARIA

Ensayos en el campo de la experiencia estética

TAURUS

HANS ROBERT JAUSS

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y HERMENÉUTICA LITERARIA

Ensayos en el campo de la experiencia estética

Traducción
de JAIME SILES
y ELA M.ª FERNÁNDEZ-PALACIOS



Título original: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*

ISBN: 3-7705-1525-0

Cubierta
de
Eugenia Alcorta

TAURUS EDICIONES
Príncipe de Vergara, 81-1.º - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-2167-9
Depósito Legal: M-34.049-1986
PRINTED IN SPAIN

ÍNDICE

PRÓLOGO 11

A

LÍNEAS GENERALES DE UNA TEORÍA E HISTORIA DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

1. ¿Qué significa experiencia estética? 31
2. Crítica a la estética de la negatividad de Adorno 47
3. El placer estético y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis 59
4. Ambigüedad y rebeldía de lo bello. Visión retrospectiva de una herencia platónica 79
5. Poiesis: el aspecto productivo de la experiencia estética *(construire et connaître)* 93
6. Aisthesis: el aspecto receptivo de la experiencia estética *(voir plus de choses qu'on n'en sait)* 117
7. Catarsis: la función comunicativa de la experiencia estética *(movere et conciliare)* 159
8. Sobre la delimitación de la experiencia estética frente a otras funciones del entorno 185
   a) *Límites entre lo ridículo y lo cómico* 201
   b) *El concepto sociológico y estético de las funciones* ... 215
   c) *Origen religioso y emancipación estética de la individualidad* 225

B

LOS MODELOS INTERACTIVOS DE LA IDENTIFICACIÓN CON EL HÉROE

Preliminar 241

1. Sobre la delimitación del primer nivel de identificación estética 243

2. Explicación histórica de los modelos de identificación ... 259
a) *Identificación asociativa* 259
b) *Identificación admirativa* 264
c) *Identificación simpatética* 270
d) *Identificación catártica* 277
e) *Identificación irónica* 283

C

SOBRE LA RAZÓN DEL PLACER EN EL HÉROE CÓMICO

1. El héroe cómico bajo un signo positivo y negativo (reírse *de* y reírse *con*) 295
2. La degradación del ideal clásico de héroe en el poema heroico-burlesco virgiliano de los siglos XVII y XVIII ... 305
3. El «héroe» rabelaisiano como figura de la risa grotesca. 315
4. La comicidad de la naturaleza humana unilateralizada *(humour)* 323
5. La comicidad de la inocencia. La inocencia de lo cómico (el héroe humorístico de Dickens) 327

D

SOBRE LA «UNIDAD ESTRUCTURAL» DE LA LÍRICA CLÁSICA Y MODERNA (THÉOPHILE DE VIAU: *Ode III;* BAUDELAIRE: *Le Cygne*)

1. En torno al debate sobre la teoría de la lírica moderna de Hugo Friedrich 339
2. La modernidad de lo clásico en el examen textual, hecho por Gide, de *La Maison de Silvie* 343
3. La oda de De Viau en el horizonte de expectativa de la lírica barroca 351
4. El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo 367
5. La lírica como «sueño de un mundo en el que todo fuera diferente» (*Epílogo,* 1977) 379

E

La douceur du foyer: LA LÍRICA DEL AÑO 1857 COMO MODELO DE COMUNICACIÓN DE NORMAS SOCIALES

1. De las áreas de imagen del poema a la función comunicativa de la lírica 393
2. Análisis sincrónico de un mundo de subsentido líricamente representado: *La douceur du foyer* 401
3. La función social de la experiencia lírica y su sistema comunicativo en el entorno de 1857 419
BIBLIOGRAFÍA 431

CAPÍTULO 6

AISTHESIS: EL ASPECTO RECEPTIVO DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA *(VOIR PLUS DE CHOSES QU'ON N'EN SAIT)*

«Media are not mediations»: los nuevos *mass-media* del arte contemporáneo no sólo han conmocionado la vieja cultura del leer, propia de la era burguesa, sino que, además, amenazan con la primacía del signo sobre la palabra, con la efectividad del shock y con la invasión mediante estímulos que hay que recoger y que —con esa violencia manipuladora que tienen las informaciones que sólo se acumulan y que difícilmente pueden integrarse en el recuerdo personal— eliminan tanto el placer intelectivo de la lectura como la formación de experiencia estética en el sentido tradicional. Lo que caracteriza a la experiencia estética actual —como con gran brillantez ha vuelto a demostrar, no hace mucho, Geoffrey H. Hartman en su libro *The Fate of Reading* [1]— es el cuestionamiento de los efectos de la aisthesis clásica, y no el apocalíptico «fin del arte», con el que, en fecha reciente, tanta lata se ha dado. Evidentemente siguen sin cumplirse las esperanzas que, hace cuarenta años, Walter Benjamin quería derivar de la superación del arte autónomo: es decir, que, de las técnicas y los medios modernos de reproducción, resultara no sólo la destrucción del aura y la contemplación solitaria de la obra clásica, sino también un cambio absolutamente positivo, consistente en la «explicación profana de una inspiración materialista y antropológica» en forma de una nueva experiencia estética, ya no esotérica, sino abierta a

[1] HARTMAN (1975), especialmente, p. 252.

las masas y con praxis política [2]. De la decadencia del aura ha surgido, entre tanto (para el arte de masas liberado y para la recepción colectiva del arte), un «sentido para lo homogéneo del mundo» [3], pero no se ha llegado a alcanzar una nueva —y a la vez comunicativa— experiencia sensorial que no tenga continuamente que afirmarse ante los imperativos de la adaptación al mundo del consumo.

La pantalla, que acerca la multiplicidad de la lejanía como una manifestación reproducida, no sólo ha dado la vuelta al concepto de aura de Benjamin («la manifestación única de la lejanía, tan próxima como pueda estar»), sino que ha hecho también ambigua la nueva obra de arte de lo documental: «Indeed, the copy or fake may now be sharper than the original. So the image on the screen, undimmed by memory or the confusion of life, revives a simulacrum of the past brighter in photographic brilliance than the actual happening could have been.» [4] Bajo las nuevas condiciones de la revolución técnica, que abre a la percepción sensorial humana insospechados ámbitos de experiencia, la ambivalencia de la percepción estética —con el crédito de la tradición antigua— adopta una nueva imagen: por un lado, la fotografía (que, con el ojo de la cámara, hace experimentar lo ópticamente inconsciente, tanto al fijar lo momentáneo como al descubrir lo accidental) [5], y el cine (que, con medios auxiliares, destaca dimensiones desconocidas y ámbitos de sentido de espacio y movimiento, ampliando el espacio de la experiencia estética por encima de las limitaciones que la tradición secular consideraba como naturales); por otro, esta insospechada emancipación de los sentidos también ha puesto de manifiesto «que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo» [6], y que, con el descubrimiento de realidades que nunca fueron conscientes, aumenta también la posibilidad de «manipular», imperceptiblemente y con nuevos estímulos seductores, la consciencia receptora.

---

[2] *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), en BENJAMIN (1955), I, pp. 366-405; cita tomada de *Der Surrealismus* (1929), en *Angelus Novus,* tomo 2, Frankfurt, 1966, p. 202.

[3] BENJAMIN (1955), I, p. 373.

[4] HARTMAN (1975), p. 253.

[5] Como S. KRACAUER (1960) ha demostrado en su estética del cine, interpretándolo como una «liberación de la realidad psíquica».

[6] BENJAMIN (1955), I, p. 390.

Esa es la razón de que la actitud placentera y la crítica reflexiva del público estén, en la actualidad, más separadas que nunca. El florecimiento de la literatura trivial, del kitsch o de las artes destinadas a un consumo inmediato (que, si las buscáramos en la praxis estética de épocas más antiguas, tendrían analogías poco claras) puede explicarse como una manifestación contraria al *l'art pour l'art*, y, desde un punto de vista histórico y sociológico, como una consecuencia o una respuesta a la incipiente «industria cultural» (uno de los primeros ejemplos del *Art industriel* es el artículo de Sainte-Beuve sobre la novela-folletín de 1839) [7]. Mientras que el arte preautónomo, en sus manifestaciones marginales, sólo podía dividirse atendiendo a sus funciones de entretenimiento o a las puramente estéticas, la contraposición creciente entre una producción artística exclusivamente de consumo y otra sólo de reflexión, es lo que, a partir del «final del período artístico», caracterizará la praxis estética. La estética esotérica y la exotérica de la Modernidad quedaron por completo separadas, debido a la tan distinta valoración que, de esta opción, hacen W. Benjamin y Th. W. Adorno. Desde entonces, la cuestión de cómo puede superarse el abismo existente entre arte de masas y vanguardia esotérica, sigue siendo el problema capital de la teoría estética. Y así, ante esta reciente crisis de la aisthesis (en la que el arte corre el riesgo de quedar a merced de la crítica ideológica o de sobrevivir sólo como el refugio de los «happy few»), la teoría estética ha desarrollado teorías que o llevan a la utopía de un arte futuro o que recomiendan la vuelta a aquella soledad de la experiencia artística, propia del aura.

Dieter Henrich ha opuesto a esta alternativa otro diagnóstico del arte, que, por un lado, enlaza con los principios inagotados de una estética psicológica —con raíces en el aristotelismo— y

---

7 El ensayo *La littérature industrielle* (1839) demuestra, de forma lapidaria, que el Romanticismo ha terminado ya, que el *art pur* ha tenido su momento, y que la literatura no sólo se ha converido en un negocio, sino que, con su comercialización, ha eliminado también la crítica, envileciéndola hasta convertirla en propaganda: *l'industrie pénètre dans le rêve et le fait à son image, tout en se faisant fantastique comme lui; le démon de la propriété littéraire monte les têtes (Choisir les meilleurs textes: Sainte-Beuve, intr. par A. Thérive,* Brujas, 1936, p. 183). W. BENJAMIN explicaba el *art pour l'art* como una rebelión de los inconformistas que habían intentado «impermeabilizar el arte contra el desarrollo de la técnica» (1955, I, p. 419).

que, por otro, desarrolla, a partir de una revisión crítica de la filosofía artística hegeliana, las categorías de parcialidad y reflexividad, que se avienen mejor con el desarrollo más reciente de las artes. Según D. Henrich habría que entender el arte actual —«más allá de los esquemas sospechosos de decadencia progresiva y de anticipación del progreso»— de una forma nueva, es decir, como el esfuerzo por «hacer soportable, creíble y base de un sentimiento vital creciente, un mundo de aparatos, de materiales técnicos y de una información universal, que domina y modifica todas las lenguas y que no procede de las formas de vida tradicionales» [8]. La posibilidad —así abierta— de entender el arte moderno puede contribuir también a resumir la historia de la aisthesis en el sentido siguiente: nos revela que la percepción sensorial del hombre no es una constante antropológica, sino que es históricamente mutable y que, desde siempre, el arte ha tenido, como función, la de descubrir o contraponer nuevas formas de experiencia en una realidad por sí cambiante. Por tanto, en esa ampliación de la aisthesis contemplativa en actividad poiética del receptor —tema tratado ya en el capítulo anterior— podría verse una nueva forma de experiencia, con la que las artes del siglo xx responden a las exigencias del mundo tecnificado. En la siguiente retrospectiva —esbozada, una vez más, sólo a grandes rasgos— se intentará ilustrar, mediante una serie de interpretaciones textuales, el cambio histórico de la experiencia estética receptiva, a fin de ofrecer —junto con el capítulo de la poiesis, eminentemente teórico— una perspectiva de la praxis estética [9].

El intento de describir con ejemplos el cambio histórico de la aisthesis en sus realizaciones poéticas, topa con una dificultad hermenéutica: la de que la percepción estética siempre se ha objetivado, en la literatura y en el arte, tematizándose sólo en algunos pocos casos, de manera que su reconstrucción sólo es posible a partir de un análisis de la constitución del producto estético. Un análisis de este tipo se apoyará en la historia tradicional de la interpretación de un texto, pero sobrepasará la interpretación descriptiva en la medida en que plantea la cuestión

[8] HENRICH (1966), p. 12.

[9] Utilizaré, de nuevo, las definiciones de aisthesis, dadas en el inventario terminológico (cap. 1).

de cómo el objeto estético puede ir convirtiéndose, para la mirada del observador, en un todo, y abrir, por tanto, una perspectiva o un ámbito de sentido del mundo. Hasta qué punto puede conocerse de verdad la forma de experiencia de un lector del pasado —pero contemporáneo del texto—, es algo que sólo los documentos relativos a la percepción específica de épocas pasadas pueden demostrar, pero esos textos casi siempre faltan. De igual modo, lo que podemos saber sobre el cambio histórico de la percepción sensorial del pasado, podemos descubrirlo en el ámbito de la experiencia estética. El lector posterior —que es consciente de la apropiación intelectiva de la percepción del objeto estético, exigida por el texto en sí— tropezará con una forma de experiencia que ya no es del todo evidente para él, en la medida en que la visión del mundo representado se le abre en su otredad. La aisthesis hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia —que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética— ese horizonte de experiencia, que es el mundo visto de otra manera. Esta función hermenéutica de la aisthesis se explica, porque la mirada humana, por su propia naturaleza y por interés, no se conforma —como demuestra Jean Starobinski en *Le Voile de Popée*— con lo que se le ofrece de inmediato, y está expuesta a la seducción de lo ausente y a extraer lo todavía oculto; es —dicho brevemente— «un appétit de voir davantage» [10]. Mitos como el de Popea, cuya belleza es irresistible por su velo, o como el de Orfeo, Narciso, Edipo, Psyche, Medusa, etcétera, dan fe de esa energía de la mirada fascinada, que aumenta la seducción por lo oculto en el presente, por la cercanía palpable y que, sin embargo, se aleja hasta perderse en su enmascaramiento. La percepción estética renueva esta energía de la mirada, sublima la exigencia de ver y de ser visto, y la convierte en una «poética de la mirada», manteniendo así el proceso, que ha hecho a la aisthesis artística ir de descubrimiento en descubrimiento [11].

[10] STAROBINSKI (1961), pp. 9-27.

[11] STAROBINSKI (1961), p. 17: «Le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres: chaque coup d'oeil chez l'écrivain remet en question le statut de la réalité (et du réalisme littéraire), comme aussi celui de la communication (et de la communauté humaine)».

Como primer ejemplo, puede ayudarnos la descripción de los escudos en la *Ilíada* (18, 478 y ss.) [12]. La cuestión de la formación sucesiva del objeto estético es aquí más sencilla, porque Homero hace que el escudo de Aquiles aparezca ante nuestros ojos gracias a los recursos de Hefesto. La poiesis del dios artístico guía la aisthesis del observador humano (v. 478). Nuestra mirada se ve dirigida a la totalidad del cosmos: *la tierra, el mar que se mece y el cielo* con todas sus estrellas. Siguen, luego, en escenas contrapuestas, los ámbitos de la vida humana, organizada según sus valores más altos: la paz y la guerra, simbolizadas por dos ciudades; luego, la vida rural, organizada en campos de cultivos, viñedos y prados, y dispuesta, a su vez, según las actividades del hombre: arado, labranza, siega, vendimia, crianza de terneros y ovejas; y, por último, la danza cretense, de manera que la esfera de lo lúdico corone, al final, todas las actividades de la vida. La visión del mundo —que aparece, en círculos concéntricos, en la superficie del escudo— es de un orden absoluto: cada parte se ofrece a la percepción estética con unos límites determinados y con una enorme claridad, y la relación de las partes con el todo resulta, de inmediato y sin necesidad de una explicación, inteligible e ingeniosa, gracias a la armonía de los contrarios: cielo y tierra, guerra y paz, ciudad y campo, trabajo y juego. Y, sin embargo —si se tiene en cuenta la diferencia hermenéutica—, no se acomoda a esa sucesión de imágenes de la evidencia espacio-temporal, usual entre nosotros. No tuvo en cuenta esto K. Reinhardt, cuando opinaba que: «La vida humana, que el dios escultor representa en círculos concéntricos —entre el cielo, en el centro, y el océano en el borde—, es una vida elevada y bella» [13]. Porque en el centro no está sólo el cielo, sino que, con él, también están representados la tierra y el mar, y, por consiguiente, todo el cosmos, por primera vez, para sí mismo, antes de que su mirada se renueve (sólo que ahora se organiza de manera sucesiva a partir de las escenas de la existencia humana que, al final, vuelve a envolver el océano, que aparece, por tanto, dos veces: en el borde y en el centro del escudo). La aisthesis homérica ofrecía, en apariencia, una

---

[12] K. Reinhardt ha dado una magnífica interpretación: cf. «Der Schild des Achilleus», en *Freundesgabe für E. R. Curtius*, Berna, 1965, pp. 67-78.

[13] *Loc. cit.*, p. 67.

visión, sin perspectiva, de un todo que todo lo abarca: tanto lo más cercano como lo más lejano aparecen, en el escudo de Aquiles, perfectos y presentes por igual. Lo mismo puede decirse de los procedimientos en el tiempo, cuya sucesión —la sucesión épica se convierte en lo visible— es destruida en la descripción homérica: la siembra y la cosecha pueden desarrollarse paralelamente; una escena puede aparecer en varias fases (desalojo de terneros, ataque de dos leones, el inicio de la persecución) y detenerse en el momento álgido (perplejidad de los perros ante las bestias); de la descripción de una situación (como la reunión del pueblo en la plaza del mercado) se pasa, imperceptiblemente, a narrar el desarrollo de un acontecimiento (como el juicio por una sanción), lo que hace que el lector moderno olvide que todo eso, narrado al detalle en el escudo, puede él verlo de una vez.

A diferencia de la aisthesis medieval (que hace que lo temporalmente separado —piénsese en el escenario simultáneo, por ejemplo— se perciba de tal manera que acontecimientos de épocas diferentes aparezcan juntos entre sí, a fin de que se pueda imaginar un orden cronológico o figural), lo característico de la aisthesis homérica es, precisamente, la no-diferenciación de lo anterior y de lo posterior. Lo anterior no tiene menos plenitud de ser que lo posterior; el principio no es menos perfecto que el medio o el final, o —dicho de otra manera— lo que está a la vista y se deja llevar por la descripción del escudo, aparece perfecto en su aquí y en su ahora, respondiendo al sentido del término griego *kalós* («lo que se desarrolla bien, lo que aparece en su mayor plenitud de ser») [14]. Lo que se manifiesta en una aisthesis así no es bello sólo por su representación, obra del artístico Hefesto, sino, también, por sí mismo. Las escenas de la existencia humana son expresión de una vida «elevada» tanto por su bella disposición en el escudo de Aquiles como por su medida aristocrática (por ejemplo, faltan todos los servicios de baja condición) o por la elección del momento ideal: «La propia vida culmina siempre, de escena en escena, en un momento: en el momento de la bebida confortadora, para los aradores; en la comida, para los segadores; en la entrega del cetro, para los gerontes dominantes; en el choque de los dos ejércitos; en la

[14] Para la historia del concepto *kalos*, cf. M. FUHRMANN, *Poetik und Hermeneutik III*, pp. 585 y ss.

canción de Lino, que el chico canta en la vendimia; en el cantante, que acompaña el baile.» [15]

Como ha demostrado Erich Auerbach [16], lo extraño que para la mirada del hombre moderno tiene la aisthesis homérica se hace aún más patente al compararlo con el estilo narrativo del Antiguo Testamento. La descripción bien ordenada de la épica homérica —que da forma a cada detalle, que no quiere dejar nada a oscuras, que no conoce ningún fondo y que (incluso cuando la acción externa parece ejercer su presión) expresa, con un discurso ordenado, cada afecto— obliga al lector moderno a detenerse, a pesar de su tensa expectación, en cada punto del movimiento. El «procedimiento retardante» del narrador épico llega hasta el punto de exigirnos que, en el placer de lo presente, apaguemos de nuestra consciencia todo lo que puede anteceder o proseguir a lo expuesto: «lo que narra es siempre presente y llena el campo óptico y la consciencia» [17]. La narración —de más de setenta versos— sobre la formación de la cicatriz, que Ulises amenaza con descubrir en el momento crítico de su vuelta a casa —cuando Euricleia, la vieja pastora, le lava los pies—, no es una «narración intercalada» (en el sentido de una moderna visión retrospectivo-perspectivista), sino, una vez más, un presente dominante, lleno de sí y disfrutable en sí y por sí. Lo mismo, pero en grado más alto, puede decirse de la descripción del escudo en la *Ilíada*: no nos remite al futuro, como lo hará el escudo de la *Eneida* de Virgilio (8, 608 y ss.), sino que nos abre —precisamente por su independencia de la persona y las hazañas de Aquiles— una referencia de sentido general: «la vista de la continuidad de la vida, que no está unida a un momento determinado, que permanece anónima, que no pertenece a un pasado, a una saga, que sobrevive a los ocasos heroicos» [18]. La aisthesis, entendida como un detenerse placentero en el presente de una manifestación perfecta, alcanza aquí su contenido más alto.

Si la aisthesis, como disfrute de un presente pleno, corresponde al concepto antiguo de «una realidad de la evidencia momentánea» [19], del análisis estilístico hecho por Auerbach pue-

---

15 K. Reinhardt, *loc. cit.*, p. 71.
16 Auerbach (1946), especialmente, p. 29.
17 *Ibid.*, p. 9.
18 K. Reinhardt, *loc. cit.*, p. 72.
19 H. Blumenberg, *Poetik und Hermeneutik I*, p. 11: «El concepto

de deducirse que la forma narrativa de algunos textos del Antiguo Testamento (como el sacrificio de Isaac, p. ej.) no fundamenta un tipo contrario de aisthesis, sino que se contrapone a toda la experiencia estética. La falta de toda descripción porque sí, la no expresión de intenciones y afectos sólo conjeturables, las lagunas de los posibles acontecimientos y la acción como trasfondo: todo eso exige ya, de por sí, una explicación de lo no dicho y presupone una reivindicación de la realidad, que alcanza su evidencia, no en lo momentáneo, sino en la relación oculta de lo pasado con lo futuro. Este concepto de realidad de una «realidad garantizada» sólo por la fe y, por tanto, no visible [20], no tendrá una forma correspondiente de aisthesis hasta que la nueva poesía y el nuevo arte cristianos comiencen a simbolizar las invisibles realidades e instancias de la fe. La antigüedad nos ha legado un segundo paradigma de la experiencia estética, que prefigura la función descubridora de la aisthesis: se trata del mito de las sirenas de Ulises, que, con su irresistible canto, seducen, para su mal, a los navegantes:

> —¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes.
>
> (12, 185)

Ulises —que, por su propia voluntad, hace que le aten al mástil para poder disfrutar del *dulce canto* de las sirenas sin el riesgo final— adopta, dentro del contexto de la épica homérica, una actitud en la que la exigencia de placer y sabiduría —la curiosidad estética y teórica— aún aparecen juntas. Las sirenas, originariamente mortales fantasmas vampirescos, parecen haber sido elevadas y embellecidas por Homero y convertidas en una figura de doble significación: la de la seducción erótica y la de la sabiduría divina [21]. El canto de las sirenas, como símbolo del más alto placer estético, promete también una sabiduría reser-

antiguo de realidad, que da, a la doctrina platónica de las ideas, la posibilidad de no ser idéntica a ella, presupone que lo real, como tal, se presenta desde sí y que, en el instante de su presencia, está ahí, innegablemente, por su capacidad de convicción.»

[20] Cf., *ibid.*

[21] K. Rahner, *Odysseus am Mastbaum*, en *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zurich, 1966³, p. 301.

vada a los dioses y, por ello, mortal para el hombre. Esta gradación mitológica de la aisthesis manifiesta, al mismo tiempo, una ambivalencia de lo bello, de la que el lector moderno puede percibir un sorprendente eco en un famoso y oscuro verso de Rilke: *ya que lo bello es sólo de lo horrible el comienzo* [22].

La figura del astuto Ulises —que, por su voluntad, supo atar su libertad y salir así, con sabiduría, de la experiencia de lo bello— recibe en la recepción cristiana, ampliamente documentada, una explicación especialmente ética: como preservación de la virtud cristiana, que no se deja disuadir de su «vuelta a casa» y, también, como «el misterio del peligro purificador, que la vida de la gracia debe superar», e, incluso, como prefiguración del Cristo muerto en la cruz por su propio deseo. Con Clemente de Alejandría se introduce un cambio en la historia de la recepción, al elevar la figura de Ulises atado al mástil hasta convertirla en «modelo de la franqueza humanística de Cristo frente a la sabiduría helena» [23]. El paso a la explicación estética —con el que esta imagen primitiva de la aisthesis descubridora queda separada de la curiosidad teorética— lo representa, ejemplarmente, la vuelta de Montaigne a la «verdad de los fenómenos» y la afirmación —unida a ella— de la exigencia estética, sensorialmente no satisfactoria: «Il y a déjà du bonheur à connaître le désir comme désir»; contra una secular sabiduría moral, que enseña a no desear lo que nos seduce y lo que permanece oculto, Montaigne quiere «que las sirenas canten», porque precisamente el placer que no se satisface con la posesión y que luego se apaga innegablemente, hace que descubramos el mundo sensorial como espacio de la reflexión estética ilimitada [24].

Para establecer, en la historia de la experiencia estética, un límite entre el canon antiguo de aisthesis y el cristiano, nada

---

[22] *Duineser Elegien*, I, v. 4/5.

[23] Según K. Rahner, *loc. cit.*, sobre todo, pp. 282 y 288.

[24] Según J. Starobinski, *Montaigne et les masques*, en *Poetik und Hermeneutik VIII*, sobre todo, p. 51: «Que les sirènes chantent! Que les tentations imaginaires miroitent! Il lui plaît de *sentir* sa séparation et son indigence, mais sans vouloir combler le manque par la possession. L'espace s'ouvre et se creuse parce que le désir y déploie son élan [...]. Ainsi l'intervalle créé par l'appel du plaisir absent devient l'espace transparent où peuvent librement jouer les puissances de l'intelligence et du jugement.» Montaigne cita las sirenas en *Essais II*, xii y xvi (ed. de la Pléiade, 1950, pp. 541-698).

mejor que el famoso juicio de la *Vorschule der Ästhetik* de Jean-Paul, aunque sea retrospectivo: *El Cristianismo destruyó, como un nuevo día, todo el mundo de los sentidos, con todas sus atracciones; lo comprimió, convirtiéndolo en una loma de tumbas, en un escalón del cielo y puso, en su lugar, un nuevo mundo de espíritus. La demonología se convirtió en la verdadera mitología del mundo corpóreo, y los diablos se introdujeron, como seductores, en estatuas de hombres y dioses; todo el presente terrenal estaba sublimado en el cielo futuro. ¿Qué le quedaba, pues, al espíritu poético después del desmoronamiento del mundo exterior? Pues aquél, en el que se desmoronó; ¡el interior!* [25] La condena cristiana del culto antiguo a las imágenes se extendió, también, a la tendencia placentera a las ficciones del arte y a las «mentiras de los poetas»; a éstos se les confió otra tarea, que se sustraía de la condena de toda *concupiscentia oculorum*: la comunicación de los contenidos de la creencia cristiana, que exigía la *imaginación* de *cosas invisibles, pasadas y futuras* [26]. Así, de la negación del *mundo entero de los sentidos* nació la simbolización, progresiva, de las esferas suprasensoriales del orden del mundo cristiano; así, a la negación de todo el *presente terrenal* siguieron las referencias a un futuro inseguro, y así, del *desmoronamiento del mundo exterior* nació el descubrimiento del interior, que, partiendo del inicial motivo de la *psicomanía,* fue desarrollándose cada vez más por las invisibles regiones del alma. En otro lugar [27] y bajo el título de «una poesía de lo invisible», he interpretado este proceso; explico allí por qué, en la Edad Media, del alegórico «modus dicendi» de la retórica antigua *(aliud in verbis, aliud in sensu ostendit)* nació la alegoría como una constante, que marcó la época y que se extendió a todos los géneros artísticos con una inesperada riqueza de formas: dado que, para la poesía cristiana, la verdad de lo representable residía en las tres esferas de lo invisible [1) en la belleza oculta del Reino de Dios, a la que sintomáticamente remite el mundo de los sentidos con todas sus cosas; 2) en el trascendente mundo intermedio (entre el cielo y la tierra) de las instancias religiosas, y 3) en el trascendente mundo interior

[25] § 23: *Quelle der romantischen Poesie.*

[26] Hasta en WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung...*, en *Kunsttheoretische Schriften,* Baden-Baden, 1962, p. 34, la definición básica de la alegoría cristiana se expresa así.

[27] Cf. JAUSS (1977), pp. 28-34, de donde procede el presente resumen.

de la lucha del alma] necesitaba el discurso alegórico (o tipológico) para mantener siempre abierta la diferencia en la correspondencia entre figura (o acontecimiento) y significación. Esta diferencia entre figura y significación implicaba, para el destinatario, una invitación a imaginar algo más que lo dicho. En definitiva, esto es lo que diferencia la aisthesis medieval de la antigua. En la praxis literaria, la diferencia alegórica se resuelve así: cuando la figura sígnica o simbólica encarna sólo significaciones ya conocidas, aparece aquel juego curioso de conceptos personificados, *distinctiones* encadenadas o paronomasias múltiples, estéticamente disfrutables como «manierismo» o inteligibles como expresión de una experiencia religiosa, que ni un lector filológico de hoy puede comprender.

Como ejemplo de la aisthesis correspondiente al «modus dicendi» de la alegoría, he elegido un fragmento de «Paradisiología» de la Edad Media cristiana, que Reinhold R. Grimm[28] ha rescatado del olvido. La alegoría del paraíso ocupa el rango más alto entre los temas preferidos por la nueva poesía de lo invisible. La necesidad de explicar el *paradisus voluptatis* del Génesis (2, 8 y ss.) justificaba la vuelta al catálogo de los antiguos *topoi* del placer, fundiendo la tradición exegética y la poética. Esa fusión originó —sobre todo a partir del siglo XII— una serie de obras, en las que poetas religiosos y profanos rivalizaban por introducir la visión de un mundo dichoso en aquel lugar, que —por decirlo con palabras de Jean-Paul— había dejado *vacío* la destrucción del antiguo mundo sensorial[29]. Obras como la *Navigatio Sancti Brendani,* que siguen al pie de la letra la búsqueda y el hallazgo del paraíso perdido de Adán y Eva (que, según la concepción medieval, existía todavía en alguna parte de este mundo) y que indican el camino hacia él, o que —como el primer *Roman de la Rose*— representan por primera vez, de manera visible, el *paradisus amoris* que la poesía de los trovadores designaba, abstractamente, mediante personificaciones como *Joy* (alegría) o *Joven* (juventud)— no son, para el problema que nos ocupa, tan características como la poesía bíblica nacida de la exégesis. En ella se da la paradoja de que la aisthesis de lo sobrenatural necesita la alegoría para hacer accesible a los sentidos humanos todo aquello que supera

[28] GRIMM (1977), pp. 67 y ss.
[29] JAUSS (1977), núm. V.

su experiencia presente. Si el hombre ha perdido por el pecado la delicadeza y la riqueza de la experiencia sensorial, ¿cómo puede imaginarse la perfección del paraíso perdido, que no sólo era perfecto por la magnificencia externa del lugar, sino también —como *paradisus corporalis*— por los sentidos puros y todavía vírgenes, con los que la primera pareja humana disfrutaba de su felicidad? *Integris illis et virginibus sensibus quibus pura utebatur natura* [30]: tal es el correlato cristiano del concepto antiguo de aisthesis entendido como presente pleno. Desde la especulación agustiniana del paraíso, la aisthesis de la alegoría cristiana está bajo la premisa de una negatividad estética: puesto que la concepción paradisíaca del hombre no puede ser restituida, la perfección no puede ni ser descrita ni ser narrada, sino sólo imaginada —y de manera aproximativa— en la diferencia existente entre experiencia sensible y significación sobrenatural [31]. De este dilema se sirvió Ernaldo, abad de Bonneval y amigo de Bernard de Clairvaux, cuando, en su comentario al Hexamerón, utiliza los cinco sentidos como hilos conductores hacia la alegoría de la vida en el paraíso [32]:

En el centro del paraíso brotaba una fuente transparente que regaba y humedecía las raíces de todas las plantas y que, aun no siendo muy grande, sino más bien un curso subterráneo, daba de beber a todo el jardín. El follaje, muy denso sobre los estilizados árboles, daba sombra a las hierbas que crecían debajo; la humedad de la tierra —en la parte inferior— y las suaves temperaturas —en la parte superior— alimentaban un césped eternamente verde. Un soplo de viento del sur ahuyentaba y disipaba el vapor, si es que lo había. El lugar no conocía la nieve, ni el granizo, y una primavera equilibrada y eterna lo hacía agradable. Los frutos y los arbustos esparcían condimentos y especias, y de los troncos salían hierbas grasas. Los arbustos aromáticos goteaban, y el líquido del balsamero, al rezumar de la corteza, humedecía la tierra de modo suficiente. A través de las praderas fluía un aromático y oleoso aceite de nardos. Toda la región estaba llena de los innumerables aromas de los goteantes eucaliptus, sin necesidad de prensarlos. Allí no había nada triste ni nada putrefacto, que molestara al resto, dado que todas las plantas de aquel jardín extendían el aroma de la perfección de su jardinero y predicaban la grandeza de la gloria celestial. Los árboles destilaban grasa; el amor de los santos producía la pureza, y el aroma de aquel amor nos hace

---

30 PL 189, 1537 c; comentado por Grimm (1977), p. 141.

31 Cf. Grimm (1977), pp. 67 y ss.

32 *Ibid.*, p. 141, según la traducción de Grimm.

comprender tanto la dignidad de lo predicado como la embriaguez de la felicidad eterna. El perfume que representaba los sentidos corporales era, por así decirlo, un éxtasis, pero no un éxtasis que sumiera al hombre en un profundo sueño o le apartara de sus deberes, sino un éxtasis que agudizaba y purificaba la sagacidad y la finura del espíritu para cada trabajo y estudio. Minas de todo tipo, arbustos de especias, plantas en forma de espiga y yerbas curativas, que crecían en abundancia, hacían más rica la fértil tierra, y, además de que la naturaleza hacía que nada faltase, la gracia aún generosa ayudaba también. Aunque todavía no había fiebre, ya existía el antídoto, y, aunque tampoco había debilidades de la naturaleza, los medios contra los defectos ya habían crecido.

Desde el punto de vista de la tradición de la exégesis bíblica, este texto muestra el momento en que la alegoría tiene que ser poética para lograr su finalidad didáctica: porque el lector, sólo mediante los sentidos, puede imaginarse la perfección sensual del *paradisus voluptatis*. Sin embargo, Ernaldo no sigue el procedimiento tradicional, es decir, explicar, palabra por palabra, el sentido oculto del texto sagrado —lo que supondría diluir de nuevo la experiencia sensual en significación sobrenatural—, sino que se sirve de las significaciones dadas y recopiladas por la tradición exegética: las *propietates* de las cosas con sus correspondencias alegóricas y etimológicas, que él vuelve a traducir, por así decirlo, a nivel literal, mediante el procedimiento de la «alegoría de la alegoría» [33], que aumenta con su descripción explicativa y que intenta acercar, con su nuevo contenido, a la aisthesis de lo sobrenatural. Si se considera lo escasas que son las correspondencias en la *Vulgata* [*Sed fons ascendebat e terra, irrigans universam superficiem terrae* (2,6); *Plantaverat autem Deus Paradisum voluptatis a principio* (2,8); *Produxitque Dominus Deus de homo omne lignum pulchrum visu, et ad vescendum suave* (2,9)], se verá hasta qué punto sus descripciones superan a las bíblicas. De la fuente del paraíso y de

[33] Según GRIMM (1977), p. 172: «Una *alegoría de la alegoría* fundamenta la significación alegórica de las cosas (en la escritura y en la naturaleza) en el descubrimiento del sentido primigenio y paradisíaco de la obra de creación. Esta nueva consideración de los temas alegóricos descubre la sensorialidad en correspondencias alegóricas y etimológicas que se creía petrificadas.» Aquella primitiva espiritualidad de la creación, materializada y temporalizada después del pecado, intenta una y otra vez anular la alegoría poética, de acuerdo con la argumentación agustiniana que dice «que el sentido alegórico, en vez de rebajar al literario y al histórico, los presupone [...] y confirma [...]», *Ibid.*, p. 139.

la vegetación del jardín del Edén con «todo tipo de árboles bellos para ver y buenos para comer» (según la traducción de Lutero) nace todo un paisaje, que toma prestado de la poesía bucólica antigua el *locus amoenus,* y de los epitalamios de la antigüedad tardía, las flores aromáticas, superándolos en exuberancia. La visión de este mundo feliz es consecuencia de un punto de vista distinto, que podría definirse con el lema *ut pictura, poiesis:* exactamente igual que el orden del mundo en la descripción homérica del escudo, en el que se veía tanto lo grande como lo pequeño, y que estaba organizado con armonía y contraste. La descripción del paraíso que Ernaldo hace, ya no encaja —ni siquiera en las primeras frases— con el orden visible de una imagen total; por eso irrita la imaginación del lector moderno, cuando éste intenta visualizar aquello que no ha sido pensado para una aisthesis visual.

La descripción del paraíso que Ernaldo hace, empieza, también, por el centro: por la fuente; pero no avanza ni en círculos concéntricos ni de manera horizontal, sino vertical: hacia el follaje (arriba), hacia la tierra húmeda (abajo) y, en medio, el césped eternamente verde. La frescura de este verde proporciona una explicación de tiempo atmosférico y tiempo cronológico, que culmina con la situación bucólica de la eterna primavera. Todo lo que sigue después ya no está distribuido espacialmente: ni los *frutos y los arbustos,* ni *los prados* no localizados, ni la multiplicidad de *hierbas curativas* aparecen como parte de un «paisaje», sino como productores de «*innumerables aromas*». Ante la extraña frase: *A través de las praderas fluía el aromático y oleaginoso aceite de nardos* —digo extraña porque no tiene un sentido metafórico, ni hiperbólico—, el lector moderno ya no puede apreciar que la capacidad normal de ver ya no es necesaria, y que lo que se necesita es una aisthesis hasta entonces desconocida: la que, a través del sentido del olfato, representa el orden de lo que hay que percibir. Así, muchos detalles, que antes carecían de importancia, se unen en un plano de sentido, que —en la perfecta distensión entre *sensus* y *deliciae*— debe hacer comprensible al lector el éxtasis de la felicidad paradisíaca. Pero la aisthesis de la alegoría cristiana, en esta pura plenitud de los sentidos *(allí no había nada triste ni nada putrefacto, que molestara al resto),* no llega a una pausa contemplativa. Ernaldo hace que su lector permanezca en lo presente perfecto, para, mediante la evocación de un plano más alto de sentido *(el aroma de la per-*

fección), remitirle a su creador. La siguiente frase supone un cambio de experiencia sensorial en significación sobrenatural, con una ruptura de imágenes que causan una impresión abstrusa: *Los árboles destilaban grasa; el amor de los santos producía pureza...* Después, los planos de imágenes se cambian con una conclusión alegórica: si antes los sentidos del cuerpo hacían comprensible el éxtasis de la vida en el paraíso, ahora el aroma del jardín aparece como representación de los sentidos corporales *(deliniens sensus carnis).* De hecho, Ernaldo ve al hombre vivo ante el pecado, como un microcosmos en un macrocosmos [34], y al paraíso terrenal, como una «correspondencia sensorial de su propiedad de ser *imago* de Dios» [35]. Sin embargo, a la alusión de la dignidad más alta del hombre *(Magna hominis dignitas, cujus factor Deus, consors angelus, minister mundus, regio paradisus* [36]*)* sigue, inexorablemente, la premonición de su pecado y la posibilidad de su salvación. Ernaldo termina este fragmento de su alegoría poiética con una imagen, en la que el presente experimentado como éxtasis remite a un futuro amenazador: *Aunque todavía no había fiebre, ya existía el antídoto, y, aunque tampoco había debilidades de la naturaleza, los medios contra los defectos ya habían crecido.*

Como es sabido, Petrarca, al dar forma estilística a un hecho datado el 26 de abril de 1336, representa el comienzo de una nueva curiosidad estética por el mundo y de una experiencia sensorial de la naturaleza. En efecto, la ascensión al Mont Ventoux, aun cuando Petrarca la hubiese fingido, seguiría siendo un hecho importante para la historia de la aisthesis, ya que la ficción literaria es capaz de elevar la significación de esta superación de límites y el regreso a la curiosidad estética. Aun admitiendo que Petrarca se inventara el relato para ver lo prohibido [37] —una tentación desconocida en aquella época— y demostrar la conversión agustiniana hacia dentro, no resulta difícil

[34] Intueri possumus in homine velut quemdam alterum mundum, totum in exiguo, e coelo terraque commistum, habentem sub se visibilem creaturam, supra se invisibilem, in unius mentis angustia, universitatis semina complectum (PL 189, 1528 bc).

[35] Grimm (1977), p. 142.

[36] PL 189, 1534 c.

[37] Véase, p. ej., la advertencia del anciano pastor: *crescebat ex prohibitione cupiditas,* en *Le Familiari,* ed. de V. Rossi, I, p. 155; para la cuestión en general, cf. Ritter (1963), pp. 140 y ss., y Blumenberg (1973), pp. 142 y ss.

deducir lo infranqueable que debe haber sido la barrera de aquella forma de experiencia de la naturaleza, cuya manifestación estética como paisaje el Romanticismo literario, y pintores como Claude Lorrain, Poussin o Constable, han hecho que nos sea de lo más natural. Como mejor se puede entender este proceso es en la progresiva destrucción de esta barrera: es decir, en cómo la percepción estética fue liberándose de la preeminencia ascética-cristiana del mundo interior y de los lugares sagrados, y descubriendo una nueva experiencia de la interioridad, que permitía superar estéticamente la oposición entre tierra y alma en las «correspondencias» de dentro y de fuera. El comienzo y la culminación de esta fase en la historia moderna de la aisthesis puede ilustrarse con ejemplos tomados de la obra de Petrarca y de Rousseau [38].

Tomemos, en primer lugar, la visión que Petrarca tiene en el Mont Ventoux, antes de abrir los *Confessiones* de san Agustín que llevaba consigo. Al alcanzar la cumbre —que es descrita como una pequeña superficie (Z. 124 y ss.)— llega el instante durante tanto tiempo deseado: *Primum omnium spiritu quodam aeris insolito et spectaculo liberiore permotus, stupenti simili steti.* La primera reacción no es ni de satisfacción por la empresa lograda ni de asombro por lo nunca visto, que se presenta ahora ante los ojos, sino un aturdimiento de todos los sentidos. Pero la experiencia siguiente, que Petrarca intenta explicar a su amigo espiritual, tampoco es un libre disfrutar del placer de la vista desde «arriba», ni un descubrimiento asombroso de la belleza o de la nobleza de la naturaleza, que es como mucho más tarde se caracterizará la experiencia de la naturaleza en tanto que «paisaje». Mire lo que mire, y detenga su mirada donde la detenga, se aparta siempre de la visión exterior del mundo, para entregarse al recuerdo o a la meditación. La mirada hacia abajo, donde las nubes le cierran la visión, provoca en él una reminiscencia erudita: en el futuro encontrará menos increíbles las noticias sobre los montes clásicos, el Athos y el Olimpo. La mirada hacia el Este, donde los Alpes se yerguen, cubiertos de nieve e indómitos, le hace recordar el paso de Aníbal *(ferus ille quondam hostis romani nominis)* y le despierta —ya no por lo que ve *(animo potius quam oculo)*— la nostalgia de volver a ver su

[38] La coordinación de estos ejemplos no es casual, pues Rousseau no sólo eligió un tema del *Canzoniere* para su *Nouvelle Héloïse,* sino que también cita en el texto —¡ocho veces!— versos de Petrarca.

querida patria italiana. Con esta sensación, su atención pasa de la amplitud del espacio a la profundidad de los tiempos *(a locis traduxit ad tempora)*: se da cuenta de que, en ese mismo día se cumplen los diez años del final de sus «estudios infantiles» y hace balance del tiempo perdido. Y, arrepintiéndose de la arrogancia que le llevó a ese lugar, dirige su mirada hacia el Oeste, donde, desde el Ródano hasta casi los Pirineos, se extienden ricas tierras de cultivo. El simple hecho de reconocer le basta, y su propio cuerpo, que le ha conducido hasta esa altura, le advierte que también debe dirigir su espíritu a algo más alto. En ese momento su mirada se detiene en la edición de san Agustín, para dar —providencialmente— con el famoso fragmento del libro X: «*Los hombres van y ven, asombrados, las cimas de las montañas, el oleaje de los mares infinitos, los inmensos ríos, las márgenes del océano y las órbitas de los astros, y, así, se desentienden de sí mismos.*» Toda la naturaleza exterior —por extraordinaria que se presente a los sentidos, una vez conquistada la cima— no puede superar por sí misma el admirable valor del mundo interno del espíritu *(nihil praeter animum esse mirabile)*. Ella se reduce «apenas en un codo», cuando el hombre regresa a su interior, donde, en su memoria —que san Agustín[39] define elogiosamente como «espacio inconmensurable» y «vastedad marina de mi alma donde todo está lleno de las imágenes de las grandes cosas»— puede encontrar no sólo toda la naturaleza exterior, sino también encontrarse a sí mismo y, a la vez, a su Dios. La mirada hacia afuera en los recién abiertos horizontes de la experiencia sensorial tiene que servir, a su vez, para regresar hacia el interior: el camino tan osadamente emprendido hacia la «cima de la arrogancia» *(cacumen insolentiae)* no era sino un atajo hacia la *altitudo contemplationis humanae,* hacia la experiencia espiritual del verdadero yo.

De este análisis se deduce que, en la historia de la aisthesis, el interés estético por el mundo —tal y como se abre por primera vez con Petrarca— está unido, desde un doble punto de vista, a la comprensión agustiniano-medieval del cosmos. La naturaleza exterior, que se presenta ante su vista, aún no es percibida estéticamente como «paisaje» en la correspondencia de mundo y alma, y el regreso hacia el interior descubre el recuerdo como «espacio interior del mundo», pero todavía no como pro-

---

[39] *Confessiones,* X, 8, pp. 24-26.

piedad del mundo. La lírica, en «lengua vulgar», de Petrarca supera, por lo demás, el esquema agustiniano, al reflejar el yo lírico en las manifestaciones de la naturaleza exterior, al tematizar su soledad como distancia espacial y temporal con respecto a la amada, y al abrir a la *memoria,* con los «paisajes interiores» del regreso a sí, una nueva dimensión profana. El *Canzoniere* de Petrarca —que, como comienzo de una lírica moderna, proporciona, al sujeto lírico, la figura de la poeticidad personal y, al tema lírico del «placer en el dolor», un idioma sublimado para la posteridad— permite reconocer las barreras que la *humilitas* cristiana oponía a la aisthesis moderna.

Si la *aisthesis* medieval se concibe como una poesía de lo invisible, la corona de sonetos de Petrarca —que pone a la amada en el recuerdo y la sitúa a distancia espacial— se presenta como una poesía de la ausencia, que sublima e interioriza la lírica de los trovadores. Bajo este título me gustaría resumir las propiedades poéticas del *Canzoniere,* que ya Hugo Friedrich elogió profusamente, separándolo de las concepciones espirituales de los poetas anteriores [40]. Precisamente los dos únicos hechos a los que, según la historia de la recepción, puede remitir la leyenda de Laura —es decir, el primer encuentro y la muerte de la amada— están, como recuerdos aparentemente concretos de la *vita* del poeta, en correspondencia con la pasión de Cristo, tal y como parece indicar la datación numérico-simbólica en aquel 6 de abril (el Viernes Santo del comienzo en la canción número 3 prefigura ya, en aquel calendario, el final terreno de ese amor en la canción número 267). El recuerdo, descubierto por Petrarca como medio lírico de la ausencia, que sublima la persona concreta y el presente sensorial de la amada, convirtiéndolos en una manifestación única de la lejanía, alcanza con la muerte de Laura (el «engarce» entre la primera y la segunda fase del amor en la corona de sonetos) el nivel más alto de sublimación: «Aquella a la que acabo de dejar es la realmente presente» [41]. Ahora el recuerdo —en el doloroso reconocimiento

---

[40] *Epochen der italienischen Lyrik,* Frankfurt, 1964, sobre todo, p. 204: «hasta presenta los momentos más brillantes de las bellezas sensoriales y espirituales de ella como un pensamiento del amante, que se pregunta cómo la había visto en cierta ocasión y cuántas montañas y ríos hay ahora entre ambos. El recuerdo y la lejanía espacial presentan, en esta lírica, rasgos más dolorosos que en las anteriores.»

[41] *Ibid.,* p. 206.

de los lugares en los que el poeta había pensado en ella, cuando ésta todavía vivía— puede convertirse en el «recuerdo del recuerdo» [42], y la amada muerta puede salir de su sagrada lejanía para tomar, en sueños, los rasgos de una madre o de una esposa (núm. 285).

Con el distanciamiento temporal, la distancia espacial alcanza, en la obra de Petrarca, una nueva significación como medio lírico de la ausencia: la distancia de la amada es la base primigenia del movimiento interior, en el que el amante, ante la naturaleza extraña, se siente y se disfruta a sí mismo en su propio desamparo. Así, a partir de las nuevas impresiones del mundo sensorial, surge, ante los ojos del lector, la imagen estética de un «paisaje interno», en cuya formación —como ha demostrado H. Friedrich— intervienen «la visibilidad y la desconcretización de lo visible», de tal manera que, al final, falta toda imagen, y aunque un lugar como Vaucluse resulta igual que cualquier otro, la experiencia subjetiva se manifiesta como inmutable [43]. La aisthesis lírica es capaz de captar manifestaciones, tanto de la naturaleza externa como de las horas del día o de las estaciones, en esos claroscuros recién vistos que más tarde vuelven a integrarse en un todo, cuyo centro reside en el nombre de Laura y que adquiere significación a partir de su simbolismo:

Zeforio torna, e'l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia,
e garrir Progne e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia.

Ridono i prati e'l ciel si rasserena,
Giove s'allegra di mirar sua figlia,
l'aria e l'acqua e la terra è d'amor piena,
ogni animal d'amar si riconsilia.

Ma per me, lasso! tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portà le chiavi;

e cantar augelletti e fiorir piagge
e'n belle donne oneste atti soavi
sono un deserto e fere aspre e selvagge.

---

42 *Ibid.*, p. 216.
43 *Ibid.*, pp. 210-214.

Este soneto típico [44], que desarrolla un tema tradicional —la primavera como época de los deseos amorosos de toda la naturaleza—, al mezclar reminiscencias mitológicas con impresiones sensoriales nunca antes formuladas (*e primavera candida e vermiglia,* v. 4; *e'n belle donne oneste atti soavi,* v. 13), repite, en cierto modo, la experiencia del Mont Ventoux, con la vuelta a un contratono disonante. Aquí, como allí, «el alma se vuelve menos a sí misma, cuando no mira a la naturaleza» [45]. Y, sin embargo, ¿no mira el yo lírico a la naturaleza para, en el rechazo de sus manifestaciones sensoriales de la experiencia ambigua, conferir expresión, dentro del verso, a su naturaleza interior, a ese «dolor bello»? La experiencia lírica tampoco se mantiene, en el *Canzoniere,* dentro de los límites del esquema agustiniano. Petrarca utiliza modelos de comportamiento e imágenes de la introspección cristiana —tales como arrepentimiento y penitencia, meditación, peregrinaje, pasión, regreso a la patria, que es el cielo— sólo para reencontrar y espiritualizar su amor profano en un horizonte de personal análisis religioso. El tema del arrepentimiento de la pasión juvenil por el amor y la poesía que propone el soneto introductorio, no conduce a la penitencia y a la transformación personal, sino que fundamenta una experiencia absolutamente estética. En él se entrecruzan, de manera característica, la cosmovisión cristiano-medieval y el «comienzo de la modernidad»: aunque Petrarca todavía no pone la percepción estética como propiedad del mundo, la experiencia lírica, vuelta hacia el interior, supera, con el *Canzoniere,* la esfera de la *humilitas* cristiana. Para el poeta que, mediante versos bellos, es capaz de salvarse de sus sufrimientos (*cantado il duol si disacerba,* núm. 23, v. 4), la poesía encierra su propia catarsis: «El texto poetiza un sufrimiento y lo domeña en el arte» [46].

Si, de acuerdo con Joachim Ritter, vemos la historia moderna de la aisthesis como el movimiento «en el que el sentido estético intenta representar a la naturaleza en sí, como lo no visto y lo no dicho que se introduce siempre en otros paisajes» [47], el descubrimiento estético del mundo, hecho desde las montañas, que es de fecha tardía resulta, por eso mismo, especialmente

[44] *Canzoniere,* núm. 274.

[45] *Ibid.,* p. 274; a diferencia de H. Friedrich, veo también el paradigma de los límites y posibilidades de la experiencia lírica de Petrarca.

[46] *Ibid.,* p. 145.

[47] Ritter (1974), p. 183.

instructivo para nuestro contexto de preguntas. Ya Arno Borst, en sus cinco ensayos sobre las ascenciones a montañas documentadas en la Edad Media, pudo probar la existencia de un cambio en la visión de la naturaleza (el horror a los demonios era, en lo agreste de las montañas, una barrera que, si no los indígenas, sí los extranjeros podían superar): la ascesis monacal, en soledad inhospitalaria y en proximidad al cielo, creó asentamientos en las montañas, y la búsqueda de fama obligó a un soberano, como Carlos VIII de Francia, en su campaña italiana de 1492, a «conquistar» con una expedición técnicamente planeada [48] una cima, como la del Mont Aiguille, considerada inaccesible. Ahora bien, este cambio de motivación de la proximidad medieval a Dios al dominio moderno de la naturaleza dista todavía mucho de la postura de experimentar estéticamente, como un paisaje con armonía de lo externo y lo interno, el mundo de las montañas aún no pisado por el hombre. Así lo prueba una simple ojeada a la historia de la paisajística.

En el desarrollo general de las artes, la pintura siempre precede a la poesía en el descubrimiento estético de nuevos ángulos de visión de la naturaleza manifestándose como paisaje: los paisajes idílicos o heroicos de la pintura francesa o italiana superan, por su plenitud aisthética, a las novelas pastoriles o heroico-galantes del siglo XVII, y los prosaicos paisajes cotidianos de los holandeses, a las narraciones picarescas con las que se pueden comparar. Y si, en la Inglaterra del siglo XVIII, los parques de grandes dimensiones sustituyeron al arte de los jardines franceses, ello se debió al modelo de Claude Lorrain, Poussin y Constable, que acuñaron la nueva forma de los *jardines estéticos* [49].

[48] *Alpine Mentalität und europäischer Horizont im Mittelalter,* en *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung,* núm. 92, Friedrichshafen, 1974, pp. 1-64; sobre todo, p. 37. La primera ascensión alpina, hecha por pura curiosidad y por búsqueda de gloria, fue la realizada por Pedro III de Aragón hacia 1260-1270; en la descripción, la gloriosa hazaña viene acentuada por el detalle fantástico de un dragón al que Pedro III hace huir de la zona. Curiosamente, en el informe de Antoine de la Ville sobre la escalada de 1492 no se menciona el panorama; en vez de eso, se elogia —siguiendo el modelo de la poesía bucólica— la pradera de la cima como si fuera un *hortus conclusus,* con gamuzas ornamentales, pájaros multicolores y hierbas aromáticas (complementando a Borst, pp. 37-38).

[49] «A composition obeying the rules of the painters», H. F. CLARK, *The English Landscape-Garden,* Londres, 1948, pp. 37 y ss.; cf., además,

Sin embargo, como ha explicado Werner Hofmann [50], la experiencia de la naturaleza y la experiencia del yo, sólo muy poco a poco, entran en relación estética.

Leonardo —que ya había fijado fragmentos de paisaje con exactitud topográfica, y que se había interesado por la visión de las catástrofes naturales— recoge, en su tratado sobre la pintura (de antes de 1518) y entre sus ejemplos de la *imitatio naturae*, por la que el pintor supera al resto de los artistas, la visión del paisaje ilimitado, descubierta, *per negationem*, por Petrarca: «*El quiere ver, desde altas cimas, abiertos valles, extensos campos y vislumbrar, detrás de ellos, el horizonte marino; él es el dueño de todo.*» [51] Al igual que en el informe redactado hacia la misma época sobre la expedición al Mont Aiguille, también en el caso de Leonardo se descubre un fragmento de la naturaleza que hasta entonces no había sido vista como objeto para la toma de poder del hombre-soberano. La naturaleza como paisaje vuelve a aparecer en la pintura del Renacimiento con una oposición que sitúa en el primer plano al hombre en acción: «el hombre erigido sobre sí mismo se convierte en centro, y el mundo es su armónico acorde; de ahí la relación de dependendencia que afecta, desde el principio, a la paisajística» [52]. El paisaje —como naturaleza bella, idílica o heroica— sirve de fondo a la representación de motivos de la Historia Sagrada o de la mitología, cuya mayor dignidad justifica la comunicación estética del paisaje: «a un conjunto de formas ideales se le confiere el más alto y más digno contenido de pensamiento. Se trata, en este caso, de una elevación espiritual; el paisaje satisface sólo la percepción sensorial del espectador» [53]. Por eso, desde Alberti, el «paisaje» se sitúa, en principio, *bajo* el plano de significación de lo sublime, y, en el orden jerárquico del Renacimiento, la pintura histórica ocupa una posición superior a la del paisaje. Sin embargo, el paisaje histórico de Claude Lorrain, que Goethe interpretaba como liberación del *mundo inoportunamente in-*

RITTER (1963), pp. 52 y ss., que documenta el concepto de *jardines estéticos*, entre otras, en la obra de Schiller.

[50] HOFMANN (1974), p. 9.

[51] Citado por HOFMANN (1974), p. 10; la explicación aparece, en el tratado de Leonardo, bajo el epígrafe «*De cómo el pintor es señor sobre las gentes de cualquier condición y sobre todas las cosas.*»

[52] HOFMANN (1974), p. 11.

[53] *Ibid.*

quietante, no se identifica con una sensación subjetiva, sino con una manifestación ejemplar del hombre en acción: como un *gran mundo de bellas significaciones [...], en el que parece vivir un género de hombres, de pocas necesidades y grandes sentimientos* [54]. La inmediata identificación de la naturaleza como paisaje con el sujeto *que observa* se realiza, en el siglo XVIII, merced al descubrimiento de una nueva forma de experimentar la aisthesis —lo sublime: «*La visión de ilimitadas lejanías y de alturas que la vista no puede columbrar, el amplio océano a sus pies y, sobre él, el océano más grande, arrancaron su espíritu de la estrecha esfera de la realidad y de la agobiante prisión de la vida física. La simple majestuosidad de la naturaleza le da medida del más grande valor y, rodeado por sus grandes figuras, ya no tolera lo pequeño en su pensamiento*» [55].

No es casualidad el que en la definición que Schiller hace de lo sublime (hacia 1793/94), vuelva a aparecer la visión de la naturaleza exterior negada por Petrarca. La vista desde la cima de la montaña, con lo ilimitado del horizonte y con el desorden espiritualmente rico del paisaje natural —que es como, en ese momento, se presenta el mundo de las montañas no tocado por mano humana alguna—, llena el concepto de lo sublime de una manera tan profunda que el observador puede disfrutar directamente, gracias a las reglas de la belleza del clasicismo, dominante en una situación especial de su ánimo. Edmund Burke (1757) [56] y Rousseau (1761) dieron los primeros pasos para que la aisthesis se liberara del canon tradicional de lo bello. E, inmediatamente después se produjo, en la pintura, el descubrimiento del paisaje de las montañas, de los lagos ingleses, de los Alpes suizos, etc. El extraordinario éxito alcanzado por la *Nouvelle Héloïse* dio a conocer, gracias a Rousseau, el descubrimiento estético de las montañas de Wallis; la carta XXIII de esta novela (que merece, desde luego, una interpretación más profunda) constituye —en lo que se refiere a Francia— un documento literario de esto.

Rousseau recuerda a Petrarca hasta por una cita que explica simbólicamente el ascenso a la cima de la montaña: como la

---

[54] Tomado de los escritos póstumos, en *Schriften zur Kunst,* Zurich, 1962^2, p. 789.

[55] *Ueber das Erhabene,* S. W., Cotta, tomo 4, p. 733.

[56] *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.*

elevación de lo corporal a lo no-corporal (*Levan di terra al Ciel nostr'intelletto*) [57]. La inversión del esquema de Petrarca se evidencia en que, a partir de él, la dinámica de la experiencia estética va desde dentro hacia fuera: *Je voulais rêver, et j'en étais toujours détourné par quelque spectacle inattendu.* Sain-Preux, al que Julie le ha impuesto una separación después de la primera prueba de amor, quiere abandonarse, en el sendero de la montaña, al melancólico estado de ánimo de su *coeur sensible,* pero la inesperada visión de la naturaleza se lo impide. Estas visiones ya no se unen en un campo de significados, en el que cada manifestación de la naturaleza habla simbólicamente de la amada ausente, sino que se ordenan en un reconocible punto de huida: *Tantôt d'immenses roches pendaient en ruines au-dessus de ma tête. Tantôt de hautes et bruyantes cascades m'inondaient de leur épais brouillard. Tantôt un torrent éternel ouvrait à mes côtés un abîme dont les yeux n'osaient sonder la profondeur. Quelquefois je me perdais dans l'obscurité d'un bois touffu. Quelquefois en sortant d'un gouffre une agréable prairie réjouissait tout à coup mes regards.* Los rápidos cambios de visión no descubren ni la armonía oculta de los contrarios ni el «bello desorden»: son las mismas manifestaciones que, hasta ese momento, el viajero había percibido como amenazas de las montañas y que ahora se convierten, para el caminante, en una «obra de teatro» o que —por decirlo con términos de Kant— pueden excitar su *placer, pero con horror,* en el caso de que sea capaz de sentir *el sentimiento de lo sublime* [58].

La última mirada supone el regreso, inesperado, de la naturaleza salvaje a la civilizada y la imagen siguiente nos permite ver lo que la mano del hombre todavía es capaz de crear (*d'excellents fruits sur des rochers, et des champs dans des précipices*). La oposición, tematizada entre situación de la naturaleza y trabajo del hombre, aparece ahora, en esa naturaleza vista con ojos nuevos, como un contraste más entre otros absolutamente

---

[57] *Nouvelle Héloïse,* citado por la ed. de la Pléiade, t. II, París, 1964, pp. 76-84; Rousseau cita la segunda estrofa de *Gloriosa columna in cui s'appoggia* (*Canz.*, núm. 9).

[58] *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* 1764, en *Werke 1,* editadas por W. Weischedel, Wiesbaden, 1960, p. 826; el primer ejemplo de Kant para explicar allí el sentimiento de lo sublime es la *visión de una cordillera, cuyas cimas nevadas se elevan sobre las nubes.*

«bizarros», y la larga senda abre al caminante su no-intuida totalidad de espacio y tiempo: *Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l'automne, au nord les glaces de l'hiver: elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu.* El nuevo héroe de Rousseau —que se sale del limitado ámbito de sus deberes cotidianos— no sólo encuentra, en las montañas antes no vistas, la visión ilimitada de la naturaleza, sino que, en su libre disfrutar, se eleva hasta el punto de poder ver el todo que la vida «en la llanura» le negaba y que simbolizaba, también, la existencia social con las humillaciones del preceptor: *car la perspective des monts étant verticale frappe les yeux tout à la fois et bien plus puissamment que celle des pleines qui ne se voit qu'obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre.* Así, el éxtasis profano del caminante —de igual forma que la renuncia religiosa personal y que la *theoria* filosófica— trae consigo una elevación a la vida dichosa (*une volupté tranquille qui n'a rien d'âcre et de sensuel*). Y, como antes el teatro clásico, ahora el siempre nuevo «teatro de la naturaleza» [59] supone una catarsis: la pureza del aire parece purificar las pasiones (*c'est ainsi qu'un heureux climat fait servir à la félicité de l'homme les passions qui font ailleurs son tourment*), y, en esta armonía entre lo interno y lo externo, el observador disfruta del placer de una existencia pura, que no necesita ya ninguna patria trascendente, porque ha descubierto su «nuevo mundo» en la «otra naturaleza» [60].

Rousseau opone —y no por mera casualidad— la nueva experiencia estética de la naturaleza a la filosofía y su vano ideal del sabio, que —sin que sepa cómo ni por qué— debe estar por encima de las pasiones [61]. La carta XXIII de la *Nouvelle Héloïse* muestra el cambio de época operado en la historia de la aisthesis y, de modo especial, el intercambio de funciones entre filosofía y

---

59 *La beauté de mille étonnants spectacles*; antes: *offertes en un vrai théâtre*; después: *le spectacle a je ne sais quoi de magique, de surnaturel qui ravit l'esprit et les sens.*

60 «Imaginez la variété, la grandeur, la beauté de mille étonnants spectacles; le plaisir de ne voir autour de soi que des objets tout nouveaux, des oiseaux étranges, des plantes bizarres et inconnues, d'observer en quelque sorte une autre nature, et de se trouver dans un nouveau monde.» (Rerefencia al descubrimiento de América.)

61 «Et je méprisais la philosophie de ne pouvoir pas même autant qu'une suite d'objets inanimés»; esta crítica apunta, más tarde a la *image trop vaine de l'âme du sage, dont l'exemple n'existe jamais.*

estética, que Joachim Ritter, siguiendo a Kant, ha explicado de la siguiente manera: «A partir del momento en que la ciencia de la naturaleza encuentra un camino seguro y se limita a *deletrear* sus manifestaciones sólo en el campo de lo posible, la imaginación estética asume la tarea de mantener presente para el ánimo la naturaleza en su *totalidad* y como *manifestación de la idea de lo sobrenatural,* que *ya no es posible reconocer en los conceptos de mundos* [...]. Y puesto que es imposible conocer y expresar científicamente el cielo y la tierra de la existencia humana —como en el mundo antiguo hacía la filosofía—, la literatura y el arte asumen la tarea de comunicarlos estéticamente como paisaje» [62]. Rousseau, como prueba el texto comentado, marca el principio de este cambio, en el que el descubrimiento de la *correspondance* entre paisaje y subjetividad tiene lugar cuando la experiencia subjetiva y la social se unen: el caminante, como sujeto del paisaje, descubre, al final de su camino, una aldea en la montaña, que en la comunidad de un pueblo feliz y hospitalario, caracterizado por costumbres sencillas, alegría en el trabajo y un alto sentido de la igualdad, realiza el *état de nature* social. Y este nostálgico prototipo de un *contrat social* logrado constituye el germen de aquel rousseaunismo romántico, al que el idealismo alemán contrapone —sobre todo, en el poema *Der Spaziergang* (1795) de Schiller— la idea de que la condición necesaria para la libertad [63] es, precisamente, «la separación que hay entre el hombre y la naturaleza que, desde siempre, le rodea». Y ésta es la razón de que el Romanticismo haya convertido en paradigma de la subjetividad solitaria no al Rousseau del *Contrat social,* sino al del *promeneur solitaire* y al autor de las *Rêveries.* El legado estético de Rousseau al Romanticismo, que culmina con la quinta *Promenade,* queda perfectamente resumido en la frase de Schelling: *La relación más alta de la naturaleza con el arte se logra cuando ésta se convierte en un medio de visualizar el alma en ella* [64]. A este concepto romántico de la aisthesis corresponde, en la paisajística, el motivo que Caspar David Friedrich hizo famoso, y que consiste en que una o más figuras, que (como en *Mondaufgang am Meer* o *Der Morgen im Gebirge*) dan la espalda al espectador, miran el paisaje: en lugar del hom-

[62] RITTER (1974), pp. 156 y s.

[63] RITTER (1974), p. 160.

[64] *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807, Schellings Werke,* t. 3, Munich, 1959, p. 416.

bre en acción, al que el paisaje heroico daba sólo el acorde de compañía, entra ahora el observador de la naturaleza, cuya mirada se fusiona con lo observado, y lo observado sólo cobra significación a través de su mirada.

Se alcanza así una posición en la historia de la aisthesis, en la que la experiencia, específicamente moderna, de la naturaleza como paisaje, perfecciona aquella inversión del esquema agustiniano que se había iniciado con Petrarca: no es la vuelta hacia adentro, que niega el mundo, sino la vuelta hacia fuera, que capta el mundo; es el movimiento, que permite al que mira encontrar su verdadero yo en la correspondencia entre naturaleza y alma. La subjetividad moderna concibe la naturaleza exterior como paisaje espiritualizado, y no como goce directo de lo presente: la aisthesis romántica es —según Schiller— la sensación sentimental de lo naïf perdido o —según Goethe— *un sentimiento sereno de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que sería lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento* [65]. La aisthesis romántica presupone la delimitación de lo teórico y de lo estético, polémicamente afirmada por Rousseau y sistemáticamente perfeccionada por Kant. Si el concepto estético del mundo ocupa el lugar de lo especulativo y el arte desempeña la función cosmológica abandonada por la filosofía, la experiencia estética no puede, por sí misma, actualizar en su antigua plenitud de sentido toda la naturaleza desprovista de reconocimiento conceptual: lo que puede es devolverla al sentimiento moderno, pero por medio del recuerdo. Y lo bello, que la subjetividad romántica intenta defender frente a la concretización y materialización del hombre en la sociedad burguesa y su división del trabajo, es lo bello en el *status* del pasado: nace de una postura «que busca, en la lejanía de la historia, lo verdadero de una naturaleza que existió, y, en las proximidades de la naturaleza que le rodea, el todo ausente, la infancia perdida del hombre» [66].

---

[65] La explicación del *llamado romanticismo de un lugar*, aparece en *Maximen und Reflexionen*, núm. 868 (fechadas entre 1818 y 1827).

[66] Documentado y fundamentado de una manera más amplia en Jauss (1970), p. 49; el carácter pretérito de lo bello y la vuelta a la poesía del recuerdo son brevemente tratados en la tesis de J. Ritter sobre la función de lo estético en la sociedad moderna, porque a él le interesa, sobre todo, repetir la teoría de la subjetividad de Hegel, entendida como libertad del estar-consigo-mismo; cf. (1974), p. 33: «La subjetividad ha asumido la tarea de conservar y actualizar, en el plano religioso, el conocimiento divino; en el estético, el de lo bello; y, en el plano moral, el de las

Con el arte romántico, que interioriza como paisaje el mundo ajeno y exterior, comienza —preludiado por las *Confessions*, en las que Rousseau intenta totalizar la contingencia de la historia de su vida— el descubrimiento del patrimonio aisthético del recuerdo.

Hasta los escritos autobiográficos de Rousseau apenas se encuentra documentación histórica que ilustre el proceso de este descubrimiento. Dicho autor presta una atención nueva a la experiencia involuntaria o inconsciente, que había quedado fuera tanto de las instancias de la razón ilustrada como de la moral establecida, pero que puede verse dentro y detrás de las racionalizaciones e idealizaciones de la vida pasada, cuando la experiencia estética emancipada asume, también, la investigación de la conciencia. El recuerdo entendido como patrimonio estético que, desconfiando de la elección interesada del historiador y de la memoria idealizante de los biógrafos, busca la verdad perdida del pasado en el sedimento de la vida afectiva e inobservada, aparece en la praxis estética a partir de Rousseau. Como todas las prehistorias que sólo salen a la luz de manera retrospectiva, la *poésie de la mémoire* del siglo XIX no se hizo evidente hasta que Proust, que fue su fundador, la ilustrase con antecedentes como Nerval, Baudelaire y Ruskin, la desarrollase en su teoría del *souvenir involontaire* y la realizase, poéticamente, en esa fábula retrospectiva que es *A la búsqueda del tiempo perdido*. En 1929, Walter Benjamin ya había reconocido, en la lírica de Baudelaire, un intento de devolver a las cosas, por medio del recuerdo (al que como *no arbitrario* le llega una fuerza rejuvenecedora), el aura perdida por la experiencia, cada vez más atrofiada, que supone la existencia desnaturalizada propia de la civilización ciudadana. De modo que hay que situar las *Fleurs du Mal* en la prehistoria de la *Recherche* de Proust, quedando como tesis no desarrollada y perdida el valioso intento de Benjamin para ganar las *Fleurs du Mal* para el materialismo dialéctico [67]. El producto

---

costumbres que, en la base de la sociedad y en la concretización del mundo, se convierten en lo puramente subjetivo. En esto consiste su grandeza y su labor en la historia del mundo.»

[67] *Zum Bilde Prousts*, en Benjamin (1955), II, pp. 132-147; *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939), *ibid.*, I, pp. 428 y ss.; para más datos, cf. mi crítica detallada (1970, pp. 57-66) al fragmento póstumo, recogido por R. Tiedemann, en la obra *Charles Baudelaire — Ein Liriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt, 1969.

aisthético del recuerdo y su significación para fundamentar una poética de la modernidad fueron el objeto de mis anteriores trabajos sobre Proust y Baudelaire, cuyos resultados resumiré a continuación [68].

Mi interpretación del poema *Le Cygne* (I D) de Baudelaire demuestra —en lo relativo a la posición de éste en la historia de la aisthesis— que, en las *Fleurs du Mal,* se esboza algo más que la experiencia social transfigurada en la época de la creciente industrialización: se esboza «la fuerza de producción del hombre autoenajenado» [69]. El poema de los cisnes de Baudelaire es también un ejemplo de esa nueva forma de aisthesis, que —frente a la crisis emergente de la percepción en un mundo progresivamente tecnificado— desarrolló la lírica. La aisthesis de la lírica moderna tiene, en las *Fleurs du Mal,* su punto de partida antirromántico: Baudelaire realiza la transmutación de los valores estéticos de la naturaleza, con lo que se abandona el asidero de la estética platónica, que todavía llevaba implícito, el concepto de símbolo de la literatura romántica. En *Andromaque, je pense à toi* no queda huella alguna de la armonía predeterminada entre hombre y naturaleza o de la analogía oculta entre manifestación sensorial y significación suprasensorial; con la renovación de Hausmann desaparece la esperanza de poder vislumbrar, detrás de las realidades caóticas de la ciudad medio destruida, el tradicional horizonte de una realidad más alta y más bella, que dé sentido al enajenado «paisaje del *Ennui*». El horizonte platónico, aquí desaparecido, es un factor constitutivo de la aisthesis lírica de la antigua tradición de la «poésie descriptive», como demuestra mi análisis del poema de los cisnes de Théophile de Viau, que posee un motivo similar. En él, un paisaje concreto —el parque y la laguna de Chantilly— son enajenados por el procedimiento barroco que consiste en la transformación continuada —en nivel metafórico o mitológico— del campo de visión, hasta convertirlo en un «desorden bello». Pero la meta del poema aún no se ha logrado. La desconcretización, aparentemente «moderna», sirve aquí para retraducir la singularidad del parque de Chantilly como la situación especial del poeta perseguido en el espacio imaginario de un paisaje idílico-mitológico, y dirigir la

[68] Cf. JAUSS (1955) y (1955a), así como el punto D de este tomo.

[69] Tesis tardía de Benjamin, expresa en la carta a Max Horkheimer fechada el 16 de abril de 1938 y en la que se explica el plan de dicha obra; cf. W. BENJAMIN, *Briefe,* tomo 2, Frankfurt, 1966, p. 752.

mirada del lector —mediante una enajenación manierista— hacia una realidad espiritual más alta.

El horizonte platónico de *un ciel antérieur où fleurit la beauté* (Mallarmé) es evocado, en el poema de Baudelaire, sólo *ex negativo,* para introducir —frente a su «idealidad vacía»— la dinámica contraria a la aisthesis. La revelación de la disonancia entre *spleen* e *ideal,* el caos de objetos de la gran ciudad y el exilio, alejado del mundo, del cisne mítico no constituye para Baudelaire un final. Muy al contrario, su poema hace que desde las ruinas de la naturaleza familiar del viejo París, nazca un nuevo mundo opuesto: el de la belleza, que ni procede de la correspondencia con la «naturaleza natural» ni de la transparencia de una idealidad más bella y platónica. También aquí, en el propio poema y ante la mirada del lector, se realiza una retrotransformación del mundo de los objetos que nos resultan ajenos y que han quedado petrificados en una alegoría; en cambio, ahora, es el recuerdo el que produce, en una festiva serie de evocaciones, la imagen contraria de lo nuevo y lo bello (*un monde nouveau, la sensation du neuf*). La fuerza armonizante e idealizante del recuerdo constituye la propiedad estética recién descubierta, que es capaz de sustituir las extintas correspondencias entre alma y naturaleza atemporal por la coincidencia entre existencia presente y prehistoria, modernidad y antigüedad, el ahora histórico y el ayer mítico.

Benjamin ha definido, de la manera más exacta, este incipiente cambio poetológico, al demostrar que, en la obra de Baudelaire, no había correspondencias simultáneas: «Las *correspondances* son *data* del acto del recuerdo. No son *data* históricos, sino de la prehistoria. Lo que hace que los días de fiesta sean grandes y significativos es el encuentro con una vida anterior» [70]. Esto se contradice con lo que Benjamin indica en otro lado: que había que ver la «paradoja fundamental» de la doctrina artística de Baudelaire como «una contradicción entre la teoría de las correspondencias y el rechazo de la naturaleza» [71]. El recuerdo, entendido como forma moderna de la aisthesis, presupone, precisamente, la ruptura con la visión antropocéntrica de la naturaleza, que había cimentado la experiencia romántica del paisaje, entendida como la armonía entre interioridad y naturaleza

[70] BENJAMIN (1955), I, p. 455.
[71] En el plan de la obra; cf. nota 69.

alejada de la civilización. El rechazo que Baudelaire hace de la «naturaleza natural» —y que formuló, a veces, como odio contra toda la vida que crecía y florecía— manifiesta, en la polémica, tanto la melancolía de una cosmovisión natural perdida e irrecuperable, como el descubrimiento de un concepto moderno de lo bello: aquella belleza fugitiva, proyectada sobre el concepto de la *modernité* (*beau fugitif*), del instante que no vuelve y que deja su propia *antiquité* en el *status* del estar en el pasado. De esta manera, Baudelaire funda la nueva poesía de los paisajes artísticos urbanos, en los que la naturaleza producida por el hombre triunfa y vuelve a decaer como prueba de una productividad propia sólo de él. En los *Tablaux Parisiens* y en los poemas en prosa del *Spleen de Paris*, los nuevos paisajes del *Ennui* y del éxtasis [72] contrastan entre sí tanto como la vivencia del schok de la *beauté fugitive* y las correspondencias de los «data del acto del recuerdo». El recuerdo, entendido como propiedad estética, no llega, en la obra de Baudelaire, a comunicar tales contrastes; se le invoca sólo como contrafuerza poética que lleva a la decadencia del aura natural, y su efecto totalizador no se logra hasta que Proust, en la forma épica adecuada, acomete la tarea de reconstruir, poéticamente, el horizonte cosmológico, sirviéndose de la fábula del tiempo perdido y del mundo reencontrado.

El paso de Baudelaire a Proust sólo puede representar, como es natural, *uno* de los caminos de la experiencia estética con que la literatura de la modernidad intentaba, en una época de industrialización y tecnificación progresivas, evitar la crisis de la percepción. Desde mediados del siglo XIX aparece otra vía: la del desarrollo de una función lingüístico-crítica de la aisthesis, que tiene su correlato en la pintura moderna y en las teorías y programas de la nueva forma de ver a través del arte. De modo análogo a lo que era la situación original de la estética en el siglo XVIII, se vuelve a justificar el conocimiento sensitivo (*cognitio sensitiva*) y se va incluso más lejos aún, si bien esta vez se hace como protesta contra la ideología del Positivismo y sus correspondencias estético-vulgares: el arte industrial (*art industriel*), presente en las primeras exposiciones mundiales, y el Naturalismo. El contexto histórico de las manifestaciones que caracterizan este momento de la experiencia estética todavía no ha sido suficientemente explicado ni por la historia del arte ni por

72 Cf., para esto, Hess (1953), caps. 4 y 6.

la estética [73]. Habría que estudiar: *a*) en el ámbito de la literatura, el paso, en Flaubert, de una estética de la representación a una estética de la percepción, que nace de su nueva definición del estilo como una manera absoluta de ver las cosas (*manière absolue de voir les choses*); *b*) en el ámbito de la pintura, la «desconceptualización del mundo» y la retroconversión del ojo en órgano de visión —pero sin reflejos— que hace el Impresionismo francés [74]; *c*) la teoría desarrollada en los años ochenta por Konrad Fiedler, que considera al arte como pura visibilidad y que —pasando por Adolf Hildebrand, Alois Riegel, Heinrich Wölfflin y Richard Hamann— sigue siendo actual en la discusión estética de nuestros días [75]; *d*) casi a la vez que Fiedler, el primer ensayo de Valéry sobre Leonardo (1894), que opone la acción de ver, renovada por el arte, a los clichés de expectativa de la percepción cotidiana y a la hipóstasis conceptual de los filósofos: *e*) la teoría estética desarrollada por Viktor Šklovskij y los formalistas rusos, según la cual el distanciamiento producido por la automatización de la percepción subjetiva entre el objeto y el sujeto debe ser superado por el «procedimiento de forma complicada» o por «la revelación del procedimiento» —una teoría que Šklovskij explicaba retrotrayéndose a Tolstoi [76] y que, como proceso de distanciamiento, ha tenido un efecto aún imprevisible: desde Brecht hasta la dramaturgia del teatro actual.

Para Valéry el principio del puro ver (*voir plus de choses qu'on en sait,* I 1165/67) se opone, sobre todo, al concepto de naturaleza. Seducidos por poetas y filósofos, vemos la naturaleza bajo el espejo de conceptos antropocéntricos —como crueldad, bondad, economía— como si no soportásemos su visión *inmemorial: la vision d'une éruption verte, vague et continue, d'un grand travail élémentaire s'opposant à l'humain, d'une quantité monotone qui va nous recouvrir* (I, 1167). La crítica de Valéry

---

[73] Para ello, remito a mi esbozo en *Poetik und Hermeneutik VI,* pp. 289 y ss., y a R. Lachmann, «Die "Verfremdung" und das "Neue Sehen" bei Viktor Šklovskij», en *Poetica* 3 (1970), pp. 226-249.

[74] Según M. Imdahl, «Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei — Abstraktion und Konkretion», en *Poetik und Hermeneutik II,* p. 195.

[75] Cf., para ello, M. Imdahl, «Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegel, Cézanne», en *Literatur und Gesellschaft,* Bonn, 1963, pp. 142-195.

[76] Según J. Striedter, *Poetik und Hermeneutik II,* pp. 263-288.

se sitúa dentro de la tradición de transmutación de los valores estéticos de la naturaleza, llevada a cabo radicalmente por Baudelaire, y culmina con esta exigencia: la de que la situación adecuada para *el reconocer viendo* la naturaleza que nos rodea, sólo puede ser un ángulo preferido (*un coin quelconque de ce qui est*), lo que imposibilita la ilusión de su utilidad para el hombre. El ángulo preferido también se encuentra en la famosa fórmula de Zola *coin de la nature vu à travers un tempérament*, sólo que, aquí, el Naturalismo programático oculta, en su «preferencia», el ataque implícito al concepto antropocéntrico de naturaleza, propio del Romanticismo. A la preferencia, teóricamente exigida, corresponde la praxis antinaturalista de la indiferencia frente al motivo; de ello hay paralelos en la lírica, desde Mallarmé, así como, también, en la pintura coetánea.

En la novela del siglo xx, las dos formas de experiencia estética —la función lingüístico-crítica y la cosmológica de la aisthesis— culminan en las posiciones opuestas representadas por Beckett y por Proust. Beckett —en su ensayo sobre Proust (de 1931) y, más tarde, en su novela *Malone meurt* (1951), que alude a Proust— proclamaba la «muerte del sujeto», utilizaba el procedimiento de búsqueda de la identidad por medio del recuerdo, e introducía una forma de escribir sin distanciamiento estético; todo ello, para negar que la aisthesis fuera una postura literaria [77]. En todo ello puede verse el cambio de tendencia que hizo que el paradigma de Proust no tuviera apenas seguidores. La duda —que Beckett lleva hasta sus últimas aporías— sobre la capacidad del escritor para poder abarcar, con las formas teleológicas de la narración, la vida social e individual, sin caer en la «mentira de lo presentado» ni en el fraude de la manipulación lingüística impenetrable, ha hecho escuela a partir de entonces [78] y ha marcado, sobre todo, al *Nouveau Roman* y a la prosa del grupo *Tel Quel*. Este grupo de escritores rechaza, del modo más decidido, la representación humana realista a lo Balzac —«esa visión en círculo, cuyos principales parámetros eran el carácter, el *milieu* y la fábula» [79]—, continuando, en cambio, la función

[77] Cf., además, W. ISER, *Reduktionsformen der Subjektivität*, en *Poetik und Hermeneutik III*, pp. 435-491; M. SMUDA, *Becketts Prosa als Metasprache*, Munich, 1970, sobre todo, p. 27 y pp. 67 y ss.; ISER (1972), pp. 391-413: *Ist das Ende hintergehbar? Fiktion bei Beckett.*

[78] WELLERSHOFF (1976), pp. 45-51.

[79] WELLERSHOFF (1976), p. 53.

crítica de la estética de la percepción de Flaubert, consistente en la destrucción de las últimas funciones narrativas portadoras de significado, a fin de hacer infinito, para el lector, el hiato existente entre mundo percibido y sujeto perceptor. El procedimiento de Flaubert para descomponer la fábula en tanto que unidad precedente y fundadora del significado de la apercepción, llevó a conocer —mediante una percepción complicada y no centrada ya en el narrador— una realidad extraña: con el perspectivismo del «estilo indirecto libre» y al fenomenalizar el suceder de la apariencia de la teleología de fines históricos, se hace ver al lector que la experiencia depende de clichés lingüísticos, con lo que llega a perder la confianza en la transparencia causal de su mundo.

La neutralidad contrastante de las cosas (que Flaubert contrapone a la percepción preorientada *a* y consolidada *en* la segunda naturaleza de sus personajes cotidianos) vuelve a aparecer —aunque ahora determinando una estructura— en la novelística de Robbe-Grillet. Lo que Flaubert convierte, a menudo, en *novum* de una «poesía de las cosas» (que se opone, de manera extraña, a los objetivos y deseos desilusionantes de los hombres en una belleza diferente), Robbe-Grillet lo concretiza en la descripción —a modo de letanía reiterativa— de las plantaciones de *La Jalousie,* llevándola hasta el extremo de percibir, casi temáticamente, los objetos. De modo que obtiene del lector una ascesis de percepción inusual, que sobrepasa el límite del aburrimiento. Como ha demostrado Franz Koppe, el procedimiento de la percepción complicada puede volver a perder su función crítica, y un «cientifismo materialista» puede dar forma a la instrumentalidad carente de objetos, convirtiéndola en su propia ficción de salvación [80]. Se rebasa así —y provocativamente— la función poética asignada al lector en la historia más reciente de la aisthesis: la de provocar, en él, una imaginación y reflexión personal propia. El vanguardismo de una *Écriture* moderna al estilo de Philippe Soller —que ha dado valor absoluto al «escribir del

[80] *Literarische Versachlichung: Zum Dilemma der neuen Literatur zwischen Mythos und Szientismus,* Munich, 1977, sobre todo, pp. 188-189: «La simplificación estética de la estructuración lingüística del *mundo,* que lo convierte en una articulación tendenciosa que excluye las percepciones de medidas y las cifras geométricas o aritméticas, simula —mediante un nirvana occidental, es decir, genuinamente empírico— un descargo de perplejidad existencial en la materialización de la consciencia.»

escribir», utilizando sólo los retazos narrativos para hacer ver y demostrar que son falsos y no obligatorios; que convierte la reflexión de continuidad sobre las funciones narrativas secundarias y sobre los problemas de constitución en el último residuo de la «moral de la historia», y que sólo puede presuponer, en el lector burlado, un interés meramente teórico-filosófico por ese juego lingüístico sin referencias— carece del efecto crítico-ideológico o «transformador de la consciencia» que, paradójicamente, todavía se espera. Al negar el placer estético, renuncia, sin darse cuenta, a las propiedades cognitivas y comunicativas de la aisthesis. De modo que difícilmente puede sustraerse a la grave objeción de D. Wellershoff: «Esta atención sensible a los procesos de consciencia, ¿es una ampliación del terreno, o se reduce a la fina llovizna de cambios insustanciales, que siempre se dan, pero que sólo expresan —en su falta de estructura— el transcurrir de los instantes de la vida, sin producir ni la experiencia ni aportar el conocimiento que provocan otros diferentes a los que sí se puede uno referir?» [81].

Desde *A la búsqueda del tiempo perdido* —aparecida entre 1913 y 1927— nuestro mundo se ha estandardizado e instrumentalizado mucho más de lo que Proust imaginó. Es más: creo que la teoría de la aisthesis y la poética del recuerdo —que hay en su ciclo novelístico— tienen un significado paradigmático para la estética actual, que, en el terreno literario, se caracteriza por un movimiento pendular de vuelta a lo narrativo, a lo autobiográfico y a lo documental. El que ha pasado por la estética del ascetismo y el arte reflexivo de la negatividad y quiere desembarazarse de ellos, no puede suplir ni al narrador desaparecido, ni a la confianza infantil en el lenguaje, ni a la «imitación realista de la realidad». El mismo tipo de inclinaciones nostálgicas tiene la exigencia, formulada por Adorno en 1954, de que la novela actual, para seguir siendo fiel a su inalienable herencia realista, debía tomar partido contra la mentira de la representación, seguir al pie de la letra la alienación universal y personal, destruir la relación de primer plano introduciendo el distanciamiento estético, combatiendo, para su restitución, la opinión que la considera como la «segunda alienación del mundo alienado» [82].

[81] WELLERSHOFF (1976), p. 54.

[82] *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman,* en *Noten zur Literatur I,* Frankfurt, 1958, pp. 61-72; y *Kleine Proust-Kommentare* (1958), en *Noten zur Literatur II,* Frankfurt, 1961, p. 97.

Este tipo de exigencias, tomadas del último ensayo de Adorno sobre Proust, ponen a la novela actual frente a una tarea paradójica: la de cumplir la función representativa de la aisthesis sin los medios tradicionales de la mímesis narrativa. Cuando percibimos el mundo usual a través de una red de significaciones preconocidas y de valoraciones inconscientes y cuando no vemos las cosas sino que las reconocemos, el *Déjà vu* de la deficiente percepción cotidiana se opone a cualquier reflejo realista. Una visión estética que haga «de la piedra una piedra» [83], y que vuelva a poner en su sitio el conocimiento sensorial del mundo en su realidad enajenada, es algo que sólo puede lograrse contra —y no mediante— el reconocimiento de lo conocido. La teoría formalista de la aisthesis, que descubrió el círculo realista de mímesis y anamnesis —la irreemplazada herencia platónica de la estética materialista— ha puesto un énfasis demasiado exagerado en el efecto innovador del procedimiento enajenante, al considerarlo como máximo valor estético. La visión estética capaz de liberarnos del automatismo del lenguaje alienado y de la experiencia del mundo no se asimila a la innovación rectilínea, con que ella opone, a la antigua y usual, una nueva visión del mundo. La exigencia que tiene la estética de la «visión nueva» —describir el objeto como «si fuera la primera vez que se ve», y el suceso como «si fuera la primera vez que sucede» [84]— incluye también la visión descubridora y confirmadora de aquello que no necesita ser nuevo, sino que puede haber estado oculto o reprimido en la experiencia anterior.

La teoría proustiana de la propiedad estética del recuerdo resulta paradigmática, porque su crítica del *Déjà vu* de la experiencia usual del mundo llevaba —pasando por el rechazo de todo realismo narrativo— a la restitución estética de un reconocimiento que iba contra toda la tradición mimética y que invertía la función del reconocimiento en contra de la herencia platónica. Su punto de partida es la comprobación de la pérdida del objeto de la percepción habitual, que el narrador de la *Recherche* eleva hasta la duda extrema de la capacidad de conocer lo real presente: *Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs*

[83] Tomado de *Kunst als Verfahren* de Viktor Šklovskij, apud STRIEDTER (1969), p. 15.
[84] *Ibid.*, p. 17.

qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs [85]. Lo que tantas veces se le criticó a Proust —su agnosticismo del conocimiento teorético— puede verse como el intento de superar la diferencia de la *connaissance* en el mundo cotidiano por medio de una nueva experiencia estética de la *reconnaissance.* Lo que percibimos directamente queda sustraído al reconocimiento: la realidad —sepultada por propósitos y costumbres y relegada a la «equivocación de la indiferencia» [86]— puede abrirse a la consciencia en el ámbito del arte, pero sólo después de atravesar el recuerdo. En el procedimiento proustiano, la función crítica del *mero ver* es asumida por el recuerdo y se ve intensificada siempre que la capacidad de descubrir la realidad está unida a lo experimentado involuntariamente y queda suprimida de la arbitrariedad del entendimiento observador y del recuerdo a él sometido (*mémoire volontaire*) [87]. De esta manera, la experiencia estética descubre, en el recuerdo, la propiedad de preguntar a la superficie del mundo perceptible, y de otorgar, a la aisthesis artística, la posibilidad de sacar a la luz, en el proceso temporal del recuerdo, «la concretización de lo aparente» [88].

Para Proust, el recuerdo no es sólo el instrumento de precisión del reconocimiento estético: es, también, el auténtico y último ámbito originario de lo bello. A primera vista esto parece platonismo. El innovador ensayo de E. R. Curtius culmina, también, con una interpretación de la famosa página de la muerte de Bergott, y elogia el paso hacia lo metafísico y hacia una espiritualidad platónica, como solución de todas las disonancias y como moral del arte [89]. En la *Recherche,* Proust no vuelve a un platonismo de procedencia ruskiniana, que, como testimonian

[85] *A la recherche du temps perdu,* París (Gallimard), 1949, t. I, p. 248; la *imperfection incurable dans l'essence même du présent* aparece ya como tema significativo en el primer libro de Proust: *Les Plaisirs et les Jours* (1896), cf., para ello, JAUSS (1955a), pp. 255-291, sobre todo, p. 267.

[86] M. WALSER, «Lesererfahrungen mit Marcel Proust», en *Erfahrungen und Lesererfahrungen,* Frankfurt, 1965, p. 139.

[87] *Ibid.,* pp. 136 y ss.

[88] Con esta definición de *réalisation* describe K. BADT la esencia del arte de Cézanne, explicando, de paso, la situación, análoga, de la recuperación del aura perdida en la pintura de la época (*Die Kunst Cézannes,* Munich, 1956, sobre todo, pp. 148 y ss.).

[89] *Marcel Proust,* tomo 28 de la colección Suhrkamp, Frankfurt, pp. 128 y s.

sus trabajos sobre Ruskin [90], había superado ya. El recuerdo remite, en la *Recherche,* a la inmanencia de una experiencia que necesita del *Déjà vu,* de la distancia vivida entre la primera percepción perdida y el reconocimiento posterior. Por eso, el tiempo reencontrado parece remitir —en apariencia— a una patria trascendente y a una existencia atemporal, aunque, en realidad, remite a un Más Allá terrenal: el mundo único e irrepetible del yo narrador, que el recuerdo hace perceptible, y el arte, comunicable.

Cuando Benjamin reconoció, en la afinidad electiva de Baudelaire y Proust, la relación entre aura y recuerdo, definió la *Recherche* como el heroico esfuerzo de una obra que, para devolver a las cosas —mediante el recuerdo no-arbitrario— su aura perdida, hubo de renunciar a la experiencia de la casualidad del existir temporal. Sin embargo, más tarde, el «logro ininterrumpido de la intención final» (es decir, la forma composicional cerrada del «tiempo reencontrado») le pareció problemática [91]. La solución estética de la *Recherche,* ¿es un montaje, privado y sin salida, para salvar la subjetividad? «La búsqueda del tiempo perdido» —que Adorno definió con la paradoja siguiente: «Mientras la forma de la novela exija narración, nada más podrá ya narrarse»— ¿ha perdido actualidad literaria por falta de negatividad, porque, al final, permite reconocer una fábula, la historia de una *vocation* visible? [92].

Proust —aunque, de hecho, no describe ni formula ninguna frase según el cliché realista del tipo «la marquesa salió a las cinco»— mantuvo siempre, y hasta el final, que su obra contenía no sólo cosas inventadas. Y, precisamente, fue también Adorno el que vio, materializado ya en la experiencia de Proust, el paradójico requisito que él exige a la novela contemporánea. La *Recherche* no sólo es paradigmática por este requisito (Proust, con la indisoluble unión de comentario y acción [93], hace que la distancia estética disminuya), sino porque, en la figura composicional de la «búsqueda del tiempo perdido», aporta una solución original a la paradoja de la narración. Su estilo narrativo evita, con una forma específica de negatividad, «la mentira de la representación»: ningún elemento del mundo de los objetos ni de la

[90] Cf. JAUSS (1955a), pp. 272-291.
[91] BENJAMIN (1955), I, pp. 428 y ss.
[92] *Loc. cit.*, p. 61.
[93] *Ibid.*, p. 69.

historia vital fáctica puede ser descrito o narrado sirviéndose de algo previo, inmediato u objetivo. De modo contrario a lo que sucedía en el entorno concreto del Naturalismo y en el pasado objetivo de las memorias, las cosas y los acontecimientos de la realidad previa entran en la realidad de la novela sólo por la forma de su intervención: el mundo interior lo hace a través del proceso temporal del recuerdo representado por sí mismo, y las reflexiones, a través de la generalización ininterrumpida del yo que, buscando su identidad, recuerda. Surge así la paradoja de un estilo narrativo, en el que —según la acertada formulación de W. Benjamin— toda la acción e identidad de los personajes constituye sólo el «anverso del *continuum* del recuerdo», que tiene que ser investigado por el lector desde «los dibujos de la parte posterior de la alfombra» [94].

Proust recoge esta forma de negatividad en una figura de composición ocular, que sólo al final aparece y que hace surgir, de la búsqueda contingente del tiempo perdido, la arquitectura monumental (imagen de la catedral) del tiempo reencontrado. Pero esta solución —que corona su poética del recuerdo— no viene en modo alguno dada por el final tranquilizador de una búsqueda de la identidad satisfecha, que queda así restablecida: el sujeto de la *Recherche* (y, con él, su lector) sólo *post festum* es capaz de comprender que el camino contingente —y nunca abarcable— del yo, así como sus vanos intentos de «escribir a partir de mañana», no son sino la historia —desconocida para él— de su *vocation,* y que la búsqueda no ha sido sino la obra de arte que «ahora» ha de escribirse. El hecho de que este «ahora» (la identificación esperable del yo recordado con el sujeto que escribe) no aparezca, en el final del tiempo recordado, como punto final de la novela, sino aludido en un *demain j'écrirai*, es algo más que un simple concepto artístico: porque el reconocimiento retrospectivo de la *Matinée Guermantes* restituye al sujeto, perdido en la contingencia, la identidad con su pasado. La figura composicional del final de la obra no es la identidad del yo presente con el pasado que aparece, de pronto, en el *souvenir involontaire* —ya que es un obsequio de la negatividad del azar—, sino la identificación que el escritor asume y que sólo él alcanza. De la experiencia estética surge la idea de que el tiempo, perdido desde su lejano principio, no sólo puede conservarse en la obra

[94] Benjamin (1955), I, p. 134.

de arte, sino también percibirse en la belleza que sólo brota del recuerdo y que, por ello —en eso consiste la inversión proustiana del lema del arte como *promesse du bonheur*— sólo recae en los paraísos cuando se trata de paraísos perdidos [95].

Por otro lado, el lector —para quien la distancia estética desaparece en el horizonte de la primera lectura— puede percibir, a la luz de la fábula retrospectiva y tras la aparición contingente del tiempo perdido, el todo de un mundo único, pasado y reencontrado, que, a partir de él, va creciendo imperceptiblemente. Se trata de un mundo que salva el pasado, pero a condición de negar el horizonte de felicidad futura. Ahora bien, la limitación proustiana de la función cosmológica sirve de fundamento también al efecto comunicativo de su «poesía del recuerdo», *de voir l'univers avec les yeux d'un autre* [96], nos hace ver lo distinto del mundo —que, aunque en apariencia es igual para todos, resulta distinto para los demás— y su otredad nos descubre, vista desde el recuerdo, la experiencia estética que sólo el arte puede comunicar.

Lo que demuestra que, desde mediados del siglo XIX, la experiencia estética productiva y la receptiva han contribuido a recuperar para el arte la función de reconocimiento. Y no sólo eso: constituye, además, una objeción a la crítica de Gadamer a la «abstracción de la consciencia estética» [97], que —si bien puede aplicarse a la figura histórica de la «formación estética» apare-

---

[95] «Qui, si le souvenir, grace à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le Paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdu» (tomo XV, 12). No podemos detenernos aquí en la relación existente entre recuerdo, experiencia del tiempo —entendida como *atmosphère interposée* surgida de la «poesía del recuerdo»— y distancia estética, cuya superación es descrita, de modo paradigmático, en la «novela de la novela» de Proust. De ello me ocupo en Jauss (1955a), sobre todo, cap. V.

[96] «Le seul véritable voyage, le seul bain de Jouvence, ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est» (tomo XII, p. 69).

[97] GADAMER (1960), pp. 77 y ss.

cida en Alemania a partir del Neohumanismo de Weimar— no tiene en cuenta el proceso, de signo contrario, esbozado aquí. En dicho proceso, la experiencia estética asume —en el ámbito de la aisthesis frente al distanciamiento creciente de la existencia social— una tarea que, en la historia de las artes, jamás había sido planteada: la de oponer, frente a la experiencia atrofiada y al lenguaje al servicio de la «industria cultural», una función lingüístico-crítica y creativa de la percepción estética, y la de conservar, frente al pluralismo de funciones sociales y aspectos científicos del mundo, la experiencia del mundo ajeno y un horizonte común, que sólo el arte es capaz de mantener presente en el lugar del desaparecido todo cosmológico.